أحمد عبد المعطى حجازى

اقرءوا هذه الشهادة

حسنا فعل مصطفى صفوان حين ترجم من جديد شهادة جان جينيه فى مذبحة صبرا وشاتيلا إلى اللغة العربية .

إذا كان الكاتب العربى قد عجز عن أن يكتب مثل هذه الشهادة فى مأساة شعبه ، فليترجم على الأقل ماكتبه الآخرون !

أظن أن مصطفى صفوان لم يكن يعلم أن الكاتب المغربى محمد برادة ترجم شهادة جان جينيه من قبل ، ونشرها فى مجلة « الكرمل » التى يرأس تحريرها الشاعر الفلسطينى محمود درويش . لكننا كنا نعرف الترجمة الأولى ، وكنا قد قرأناها ، فلما وصلتنا ترجمة صفوان تذكرنا بها من جديد المذبحة التى حلت ذكراها التاسعة فى سبتمبر الماضى ، فإذا كنتم قد نسيتم الواقعة التى روعت الكاتب الفرنسى ، وفجرت شاعريته ، فهى على هولها وبشاعتها واقعة مكررة .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فى صيف عام ١٩٨٢ اجتاح الإسرائيليون لبنان على مرأى ومسمع من العالم كله ، فلم يجد خليل حاوى - وهو أكبر شاعر لبنانى معاصر - مايحتج به على هذا الانحطاط إلا أن يطلق الرصاص على رأسه .

لكن الإسرائيليين ظلوا يدوسون على دماء الشاعر حتى وقفوا أمام بيروت التى تحصن فيها رجال المقاومة اللبنانية والفلسطينية ، وقاوموا الغزاة ببسالة . فلمّا أصبحت المواجهة الجسدية وشيكة - بين الدبابات الإسرائيلية وسكان بيروت ، ومعظمهم من المدنيين ، قبل ياسر عرفات مغادرة المدينة مع قواته ، على أن يضمن له العالم كرامة الانسحاب ، وأمن المدنيين ، وفيهم سكان المخيمات من اللاجئين

الفلسطينيين . وهذا ماتعهدت به الولايات المتحدة فى رسالة مكتوبة وقعها فيليب حبيب نيابة عن الرئيس الأمريكى رونالد ريجان .

غير أن القوات الفلسطينية ماكادت تتم انسحابها من بيروت حتى احكم الإسرائيليون سيطرتهم على المدينة التى صارت عزلاء ، وفتحوا الطريق لحلفائهم من رجال الكتائب اللبنانية الذين تكفلوا بإنجاز العمل القذر .

فى السادس عشر من سبتمبر عام ١٩٨٢ حاصر الإسرائيليون مخيمات صبرا وشاتيلا . وفى السادسة من مساء اليوم نفسه دخلها الكتائبيون المدججون بالسلاح ، وبدأت المذبحة التى لم تنته إلا فى صباح الثامن عشر من سبتمبر . إعدام بالجملة . الرجال والنساء . الشباب والشيوخ والأطفال . تقطيع أطراف ، وقص أصابع ، وسمل عيون ، وبتر أنوف وآذان . جحيم حقيقى أقيم على ارض التعساء الذين كانوا يحلمون بالعودة إلى فردوسهم المفقود . حتى إذا فقد الأمريكيون القدرة على تحمل المزيد ، وكانوا يشاهدون مايحدث عن كثب ، أرسلوا برقية إلى وزير الدفاع الإسرائيلى آرييل شارون يقولون فيها : « أوقفوا المذابح . إنهم يقتلون الأطفال . هذا عمل بشع . يجب أن تخجلوا » !

من هم الذين يجب عليهم أن يخجلوا ؟ الإسرائيليون ؟ الأمريكيون ؟ العرب ؟

وما الذى يوجب الخجل اليوم على الذين لم يخجلوا فى أيام كثيرة سبقت ؟ إن المواقع تتعدد ، لكن الواقعة واحدة . والإسرائيليون الذين فضلوا فى صبرا وشاتيلا أن يقتلوا الفلسطينيين بأيدى إخوتهم

اللبنانيين لم يغسلوا أيديهم ، ولن يستطيعوا أبدا ، من الدماء الفلسطينية الغزيرة التى أهرقوها فى قبية ، وكفر قاسم ، وغزة ، والقدس .

وما الفرق بين من قتل اللاجئين فى بيروت ومن أخرجهم من يافا ، وحيفا ، واللد ، والرملة ؟ إن الذى اغتصب الأرض مضطر لقتل صاحبها المطالب بالحق الشاهد الباقى على الجريمة .

وهل هناك مكان يتسع للاجىء إلا قبره ؟ إما أن يعود اللاجىء إلى بيته ، وإما أن يقتل فى بيروت ، أو عمان ، أو تونس ، أو فى أى مكان آخر . فإذا كان الإسرائيليون يذودون اللاجئين عن فلسطين ، وهذا أمر مفهوم ، لأنهم إنما قدموا لاغتصابها ، ولأن وجودهم فيها لا يتحقق إلا بخروج أهلها - إذا كان الإسرائيليون قد اختاروا هذا السبيل فليس أمام الفلسطينيين إلا أن يكونوا لاجئىَ اليومَ وقتلى غدا .

هذه هى طبيعة العلاقة التى اقترحها الإسرائيليون علينا منذ قدموا إلى بلادنا حتى الآن ، وهم فيما يقترحونه منطقيون مع أنفسهم . فإذا كنا نقترح اليوم على الإسرائيليين سلاما ، فذلك لأننا لا نحفل كثيرا بالمنطق . وهناك أيضا من لا يحفلون به فى إسرائيل ، وإن كان خروجهم عليه ربحا سهلا وخروجنا نحن يكلفنا الكثير . هؤلاء يطرحون المشكلة على هذا النحو : لقد عدنا إلى بلادنا التى خرجنا منها منذ ألفى عام ، فماذا يسوءكم فى هذا أيها الإخوة العرب ؟ فلنترك الحرب ولنعش معا فى سلام !

هذا ما قالته لى كاتبة إسرائيلية أعتذر عن جهلى بها ، لكنها ذكرت فى رسالتها لى أن اسمها شولميث هأراييني ، وأنها أصدرت حتى الآن اثنى عشر كتابا ترجمت إلى ثمانى لغات فى أوربا والولايات المتحدة ، وأنها عضو فى المجمع اللغوى العبرى ، وعضو نشيط فى معسكر السلام فى إسرائيل .

وكنت قد كتبت فى صحيفة « الأهرام » سلسلة من المقالات أناقش فيها مواقف المثقفين الإسرائيليين من القضية الفلسطينية ، وتعرضت للمنطق الذى قامت عليه إسرائيل ، وهو أن حال الاسرائيليين لا تختلف عن حال الأمريكيين ، فالإسرائيليون متقدمون بالنسبة للعرب ، وقد عانوا من الاضطهاد فى أوربا عصورا طويلة . والأمريكيون هم أحفاد البيوريتانيين أو المسيحيين الأصوليين الذين كانوا مضطهدين أيضا فى أوربا ، وكانوا متقدمين بالقياس إلى الهنود الحمر . فإذا كان هؤلاء البيورتيانيون قد استعمروا أمريكا التى منحها الله لهم ليقيموا فيها مدينتهم الفاضلة ، فمن حق اليهود أن يستعمروا فلسطين ليقيموا فيها مدينة مماثلة .

لقد ناقشت هذا المنطق ، وأشرت إلى نقاط ضعفه ، ومنها أن العرب ليسوا هنودا حمرا ، وأن القرن العشرين ليس هو القرن السادس عشر . ولهذا لا يمكن لتجربة الإسرائيلين أن تنجح عمليا فضلا عن تهافتها نظريا ، لأن المجتمعات البشرية تخلق أساطيرها ، ولم نسمع عن أساطير خلقت مجتمعات . وأغلب الظن أن مصير إسرائيل لن يكون شبيها

بمصير الولايات المتحدة ، بل هو أكثر ميلا للتطابق مع مصير الإمارات الصليبية !.

بماذا ردت عليّ الكاتبة الإسرائيلية فى رسالتها ؟

لقد افترضت ـ وهذا أمر مفهوم أيضا ـ أنها أكثر منى تحضرا ، ولهذا نصحتنى بأن أزيل عن عينى غشاوة التحيز ، حتى يتيسر لى أن أزيلها عن أعين الذين أكتب لهم .

ثم إنها أخذت تلقى على درسا فى اللغة العبرية التى ظلت حية ، كما تقول ، منذ خمسة آلاف عام حتى الآن ، وفى الكتب التى تصدر بهذه اللغة فى إسرائيل وعددها ، كما ذكرت ، أربعة آلاف كتاب . والنتيجة أن الإسرائيليين قوم متقدمون جدا ، وأن لغتهم حية ، وأن وطنهم فلسطين ، وكل ماهنالك أنهم تركوه لمدة ألفى عام فقط ، فلما عادوا وجدوا فيه بعض العرب !

لابد إذن أن يكون الأمر عكس ماكنا نتصور فالعرب هم الذين اغتصبوا أرض إسرائيل ، ومن هنا اشتعلت الحرب ، وقامت المذابح للقضاء على هؤلاء الغزاة !

لم تصل الكاتبة الإسرائيلية إلى حد التصريح بهذه النتيجة ، لكن منطقها لابد أن يؤدى بنا إليها ، حتى نفهم نحن الحقيقة وحدنا ونزيل الغشاوة عن أعيننا .

ومع أنها تعتقد أن فلسطين هى وطن الإسرائيليين ، فهى تقف مع مواطنيها الذين يطالبون بالانسحاب من « المناطق » التى سيقتطعها الإسرائيليون من وطنهم ، ويتنازلون عنها للغزاة العرب ثمنا للسلام !

فإذا ضبطت أعصابك وتجاهلت مافى هذا المنطق من غرابة واستغفال ، وقصرت سؤالك على هؤلاء المطالبين بالسلام ماذا يمكنهم أن يفعلوا وهم قلة ضئيلة ؟ قالت لك السيدة : تلك هى الديموقراطية ! فالمطالبون بالسلام أقلية والعرب هم السبب ، لأن الأعمال الإرهابية التى يقومون بها تقوى معسكر الحرب ، وتضعف معسكر السلام . ونحن لن نلجأ مثلكم إلى انقلاب عسكرى لنحقق مانريد !

إنها تبرر لك أن يسرق اللصوص وطنك ، فإذا أردت أن تسترد ولو شيئا قليلا مما سرقوه ، قالت لك : هؤلاء اللصوص ديموقراطيون ، فلابد أن يصوتوا على رد المسروق أو الاحتفاظ به ، ولابد أن تقبل أن نتيجة التصويب ؛ وهاهى النتيجة : شامير يحكم ، والمستوطنات تقام فى « المناطق » ، والقنبلة الذرية الإسرائيلية تبيض ، وليس أمام العرب إلا انتظار المذبحة القادمة .

تلك هى الثمرة المنطقية لديموقراطية اللصوص !

إننى أنصحك ياسيدتى ، أنت ومن معك ، بقراءة شهادة چان چينيه !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جان جينيه ترجمة : مصطفى صفوان

أربع ساعات فى شاتيلا

« اناس غير يهود ذبحوا اناساً غير يهود ، فغيم يعنينا ذلك ؟ » .

مناحم بيجين ، فى الكنيست .

ما من أحد وما من شيء ، وما من فنٍ من فنون القصص بقائلٍ ماذا كانت الشهور الستة التى قضاها الفدائيون بين جبال جرش وعجلون بالأردن ، و بالأخص الأسابيع الأولى : وصف الأحداث ، ذكر تواريخها.مكاسب منظمة التحرير وأخطاؤها . كل هذا قد سبق إليه القول . مسحة الزمن ، لون السماء ولون الأرض وأشجارها ، لن يقصر عنها الكلم . لكنه سوف يقصر أبدا عن أن يشعرك بالنشوة الخفيفة ، بوقع الخطى على التراب ، ببريق العيون وبشفافية العلاقات لا بين الفدائيين وحدهم ، بل بينهم وبين رؤسائهم وجميع الأشياء . جميعهم ، تحت الأشجار ، كانوا يملأهم نبض وضحك ودهش لحياة جديدة عليهم/كل هذه الجدة . وكان فى هذا النبض شيء ثبت ثباتا غريبا ، شيء مترقب ، متحفظ ، مصون ، كرجل يبتهل دون أن يفوه . كان كل شيء شركة،وكان كل فرد وحيدا . أو ربما لا . قل ، اختصارا ، كلنوا باسمين ، شاردى النظرات وكانت المنطقة الأردنية التى انسحبوا إليها ، وفقا لخيار سياسى،

قطاعا يمتد طولا من الحدود السورية إلى صلت،ويحده نهر الاردن والطريق بين جرش واربد.هذا الطول الكبير بلغ قرابة الستين كيلومتراً ،فأما عمقه فبلغ العشرين من منطقة جد جبلية ، غطتها أشجار البلوط الاخضر وقرى أردنية صغيرة وزراعة هزيلة . وكان الفدائيون قد اعدوا تحت الشجر والخيام المستورة وحدات من المقاتلين

(١) مجلة الدراسات الفلسطينية (Revue d'études Palestiniennes) . عدد ٦ ، شتاء ١٩٨٣ .

ـ خرج هذا النص فى صورة مسرحية أدتها ممثلة فرنسية شابة (مسرح الاوديون الصغير ، يونيو ١٩٩١) .

وقد ظهرت له ترجمة عربية اخرى قام بها الكاتب المغربى محمد برادة ونشرتها مجلة « الكرمل » .

وأسلحة خفيفة ونصف ثقيلة . وما أن استقر بهم المقام ومدفعيتهم مصوبة نحو العمليات الأردنية المحتملة حتى أخذ الجنود الشبان يرعون أسلحتهم فكاً لتنظيفها وتشحيمها ، ثم تركيباً في سرعة متناهية . ونجح البعض في فك السلاح وتركيبه وهو معصوب العينين مرنواً على اداء ذلك ليلا . وكان كل جندي قد ربطته بسلاحه علاقة حب سحرية . فالفدائيون لمّا كان عهدهم بالمراهقة قريبا فقد صارت البندقية من حيث هي سلاح أمارة الرجولة الظافرة ، وحملت يقين الوجود . العدوانية غاض معينها : الأسنان كشف عنها الابتسام .

أما ما بقي من الوقت فكان الفدائيون يشربون الشاي خلاله،وينقدون زعماءهم والأثرياء من الناس ، من الفلسطينيين أو من غيرهم ، ويسبون إسرائيل . ولكنهم كانوا قبل كل شيء يتحدثون عن الثورة ، تلك التي هم بسبيلها وتلك التي اعتزموها .

فأما عني ، فما أرى كلمة « الفلسطينيون » في عنوان أو مقال أو منشور إلا ذكرت الفدائيين في مكان محدد — الأردن — وفي وقت يسهل تحديده : أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٠ ، يناير ، فبراير،مارس ، ابريل ١٩٧١ . هذان هما الوقت والمكان اللذان عرفت فيهما الثورة الفلسطينية النصاعة المنقطعة النظير في كل حدث . قوة هذه السعادة ، سعادة الوجود ، اسمها أيضا الجمال .

ثم مرت عشر سنوات دون أن أسمع عنهم شيئا سوى أن الفدائيين قد صاروا بلبنان . وكانت الصحافة الأوروبية تتحدث عن الشعب الفلسطيني،حديث اللا مكترث ، لا بل حيث الزراية . ثم فجأة ، بيروت الغربية .

الصورة الفوتوغرافية لها بعدان ، كذلك شاشة التليفزيون ، كلاهما لا سبيل إلى التجول فيه ، بين حائط شارع والشارع المقابل ، مُحدودبةً أو متقوسةً ، الأقدام راكزة في أحدهما والرءوس مستندة إلى الآخر ، ارتمت الجثث التي لم يكن لي بد من تخطيها ، سوداء منتفخة ، كانت جميعها لفلسطينيين أو لبنانيين . إن السير في شاتيلا وصبرا قد صار عندي وعند من بقي من السكان أشبه بقفز الحواجز . فطفل ميت يسد أحيانا الطرقات لفرط ضيقها ضيقا كاد يبلغ الضمور ، ولتراكم الميتين . اكاد أظن أن للمتقدمين في السن بعض الألفة برائحتهم : لم تكن تزعجني . لكن الذباب ! إذا رفعتُ المنديل أو الصحيفة العربية الموضوعة على رأسي أقلقتُه ، فانقضت جموعه في سورة من الغضب على ظهر يدي تحاول التغذي بها .

وكانت أول جثة رأيتها جثة رجل في الخمسين أو الستين . لولا الجرح الذي فلق رأسه (ضربة فأس ، فيما بدا لي) لتوّجه الشعر الأبيض كان جزء من المخ ملقى على الأرض ، بجانب الرأس . وكان كل الجسد راقدا على بركة من الدم ، الأسود المتجمد . الحزام مفكوك والبنطلون لم يربطه إلا زرار . وكانت قدما الميت وساقاه عارية ، حال لونها إلى السواد ، إلى البنفسجي ، إلى الخبازي : أتراه فوجيء ليلا أو عند الفجر ؟ هل كان بسبيل الفرار ؟ كان يرقد في شارع ضيق يقع مباشرة بمدخل معسكر شاتيلا الواقع أمام سفارة الكويت . هل تمت مذبحة شاتيلا بين الهمسات أو في الصمت المطبق مادام الإسرائيليون ، جنودا وضبطا ، يدعون أنهم ما سمعوا شيئا ولا اشتبهوا في شيء مع أنهم كانوا يحتلون هذا البناء منذ عصر الأربعاء ؟

إن الصورة الفوتوغرافية لا تلقط الذباب ولا رائحة

الموت البيضاء السميكة،ولا هى تروى الفقرات التى لابد من قفزها عند المرور من جثة إلى أخرى .

لو أنك امعنت النظر فى إنسان ميت لتجلت ظاهرة غريبة فغياب الحياة فى هذا الجسد يعدل غياب الجسد كلياً أو بالأصدق يعدل ابتعاده ابتعادا متصلا ، لو قربته ، هكذا تخال ، لما لمسته أبدا هذا ما دمت تتأمله . لكن إشارةً صوبه ، انحناءةً بجانبه ، حركة ذراع أو إصبع ، ما أن تبدر حتى يحضر فجأة حضورا يكاد يتسم بالصداقة .

الحب والموت هاتان الكلمتان تترابطان ترابطا سريعا إذا كتبت إحداهما . وتحتم على الذهاب إلى شاتيلا كيما ادرك فحش الحب وفحش الموت . فى كلا الحالين ، تفقد الأجساد ما تخفيه : الأوضاع والالتواءات ، الإشارات والعلامات ، حتى الصمت هنا وهناك ، كلها تنتسب إلى عالم وإلى عالم غيره . كان جسد رجل بين الثلاثين والخامسة والثلاثين منبطحا على بطنه وكان الجسد كله كأنه لم يعد إلا مثانة فى شكل إنسان إذ انتفخ تحت الشمس وبفعل كيمياء الفساد حتى صار البنطلون ، لفرط ما انشد ، يهدد بالتمزق على الفخذين والردفين . كان القسم الوحيد من الوجه الذى أمكنتى رؤيته بنفسجى اللون أسوده وعلا الركبة قليلا ، جرح تكشفت عنه تحت النسيج المتمزق الركبة المنثنية.مصدر الجرح حربة ، سكين أو خنجر ؟ الذباب على الجرح ومن حوله . الرأس كالبطيخة أو أكبر — بطيخة سوداء . سألت ما اسمه ، كان مسلما .

— من هذا ؟

— فلسطينى ، أجابنى بالفرنسية رجل ناهز الأربعين ، انظر ما فعلوا . ثم أزاح الغطاء الذى كان يغطى القدمين وجزءا من الساقين كانت ربلتا الساقين عاريتين ، سوداوين ، منتفختين . كان القدمان ينتعلان مداسين بلا رباط وكان الكعبان قد شدا كلا إلى الآخر شدا قويا إلى أبعد مدى بعقدة من حبل متين — كانت متانته ظاهرة للعيان — بلغ طوله نحو ثلاثة أمتار ؛ ابرزتُه كيما تستطيع تصويره مدام س . (امريكية) تصويرا دقيقا .

ثم سألت الرجل ذى الأربعين هل أستطيع رؤية الوجه .

— إذا أردت ، ولكن انظر إليه أنت .

— أتقبل مساعدتى على إدارة رأسه ؟

— لا .

— هل جروه فى الشوارع بهذا الحبل ؟

— لا أعلم ، ياسيد .

— من الذى ربطه ؟

— لا أعلم ، ياسيد .

— أهم أتباع حداد ؟

— لا أعلم .

— الاسرائيليون ؟

— لا أعلم .

— الكتائب ؟

— لا أعلم ؟

— هل تعرفه ؟

— نعم .

— من الذى قتله ؟

— لا أعلم .

بَعُدَ الرجل مسرعا عن الميت وعنى . وإذ بعد نظر إلى ثم اختفى فى منعطف .

أى طريق أسلكه الآن — كنت يتجاذبنى رجال ناهزوا الخمسين وشبان فى العشرين ثم امرأتان عربيتان

متقدمتان فى العمر،وكنت أشعر أنى فى مركز دائرة طوت أوتارها مئات من الموتى .

إنى أدون الآن هذه السطور دون أن أعلم بالتحديد لم أدونها فى هذا الموضع من روايتى : « لقد اعتاد الفرنسيون استخدام هذا التعبير الباهت . تعبير « العمل القذر » فكما أن الجيش الإسرائيلى قد كلف الكتائب وأتباع حداد بـ « العمل القذر » كذلك وكَّلَهُ حزب العمل الإسرائيلى إلى حزب ليكود وبيجين وشارون وشامير » سطور أنقلها عن ر . صحفى فلسطينى ، لا يزال مقيما فى بيروت ، يوم الأحد ١٩ سبتمبر .

لم يعد ذهنى ، وسط ضحايا التعذيب هذه وعلى مقربة منها ، يستطيع فكاكا من هذه الرؤية اللا مرئية : المعذَّب ما هيئته ؟ من هو ؟ أراه ولست أراه . يخرق عينى ولا تخرج صورته قط عن تلك التى ترسمها له أوضاع الموتى الذين عملت فيهم سحب الذباب عملها تحت قيظ الشمس ، وترسمها هيئاتهم وحركاتهم المشوهة .

إذا كانوا قد أسْرعوا بالرحيل إلى هذا الحد (الإيطاليون ما إن وصلوا عن طريق البحر متأخرين يوما أو يومين حتى هربوا على طائرات هرقل) ، إذا كان البحارة الأمريكان الذين جاءوا ليفصلوا بين القوات المتحاربة مع جنود المظلات الفرنسيين ونظائرهم الإيطاليين قد استبقوا الموعد الرسمى لرحيلهم يوما أو يوما ونصف كأنهم يلوذون بالفرار ، وكان ذلك عشية اغتيال بشير الجميل ، فهل الفلسطينيون مخطئون حقا إذ يسألون : ألم يخْطر أحدٌ الأمريكان والفرنسيين والإيطاليين بضرورة المغادرة على عجل حتى لا يبدو لهم دخل فى انفجار نُزُل الكتائب ؟

ـــ ذلك أنهم قد رحلوا على عجل وعلى غير موعد . إن اسرائيل تتفاخر وتباهى بفاعليتها فى القتال وإعدادها للمعارك ومهارتها فى انتهاز الفرص بل فى خلق هذه الفرص . فلننظر ما جرى : منظمة التحرير تغادر بيروت مكرمة ، على سفنية يونانية ، فى حراسة بحرية . وبشير يزرو بيجين فى إسرائيل مستترا بقدر ما استطاع ، تدَخل القوات الثلاثية (الإمريكية والفرنسية والإيطالية) ينتهى يوم الإثنين . الثلاثاء اغتيل بشير . الجيش الإسرائيلى يدخل بيروت الغربية صباح الأربعاء . ولما كان قادما من الميناء فقد وقع صعوده إلى بيروت صبيحة دفن بشير . رأيتهم من الطابق الثامن بمنزلى ، رأيتهم بالمنظار المقرب يصولون فى شكل طابور : طابور واحد فقط . وعجبت إذ لم أر شيئا يحدث عدا ذلك إذ كانت بندقية جيدة ذات منظار تكفى لإسقاطهم جميعا . كانت ضراوتهم تسبقهم .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

والدبابات تتبعهم . ثم عربات الجيب .

وقفوا قريبا من السفارة الفرنسية وقد أنهكهم السير الطويل المبكر ، تاركين العربات المصفحة تتقدمهم مقتحمة الحمراء . وجلس الجنود على الرصيف بين الجندى والجندى عشرة أمتار ، بنادقهم مصوبة أمامهم وظهورهم مستندة إلى حائط السفارة . وضخم الجزء الأعلى من أجسامهم حتى خيل إلى أنى أرى حيات كحيات الكوبرا امتد أمامها ساقان .

« لقد تعهدت إسرائيل أمام المندوب الإمريكى ، حبيب ، بعدم دخول بيروت الغربية وعلى الأخص باحترام السكان المدنيين للمعسكرات الفلسطينية وما زال عرفات يحتفظ بالخطاب الذى يبذل له فيه ريحان نفس الوعد . ووعد حبيب عرفات بتحرير تسعة آلاف سجين فى اسرائيل

وفى يوم الخميس ابتدأت مذابح شاتيلا وصبرا . « حمّام الدماء ، الذى ادّعت إسرائيل العمل على تجنبه بإقرار النظام فى المعسكرات ! ... » هذا ما قاله لى كاتب لبنانى .

وقال آخر : « سوف يسهل جدا على إسرائيل التخلص من كل اتهام . بل إن العديد من الصحف الأوروبية قد بدأ العمل منذ الآن على تبرئتها : فلن تجد صحيفة تقول إن الحديث خلال ليلتى الخميس إلى الجمعة والجمعة إلى السبت كان يدور فى شاتيلا بالعبرية » .

كانت المرأة الفلسطينية — فقد استحال على الخروج من شاتيلا وصبرا دون الانتقال من جثة إلى أخرى كما كان من المحتم أن ينتهى هذا التعرج إلى تلك المشاهدة : شاتيلا وصبرا تمحوهما المعارك من عالم العقار محوا حتى يتسنى البناء من جديد على تلك المقبرة المسطحة — المرأة الفلسطينية كانت فى الأرجح امرأة مسنة فقد ضرب المشيب فى شعرها، مُمَددة على ظهرها ، ألقاها البعض هناك أو تركها فوق ركام من التراب والطوب والقضبان الحديدية المعوجة ، بلا راحة . وأدهشنى أولا أن أرى عصابا غريبا من الحبل والنسيج امتد من الرسغ إلى الرسغ على نحو يمسك بالذراعين منفرجين انفراجا أفقيا كأنهما مصلوبان وأبدى الوجه الأسود المنتفخ ، وقد اتجه إلى السماء ، فما شاغرا بأسنان تراءت لى ناصعة البياض ؛ وجه بدا دون أن تختلج فيه عضلة ، كأنه يكشر أو يبتسم أو يصرخ صرخة صامتة ، لا تنقطع كان جوربها مصنوعا من الصوف الأسود وكان رداؤها المنقوش بزهور وردية ورمادية قد كشف ، إذ ارتفع قليلا أو لعله كان قصيرا ، لا أدرى ، عن أعلى الرَّبْلتين المسودتين المنتفختين ، وإن تخللتهما دائما أطياف دقيقة خبازية اللون استجابت لها أطياف خبازية وبنفسجية فى الخدين . أكانت هذه كدمات أم هى الأثر الطبيعى للعنف فى الشمس ؟

— هل ضربوها بكعوب البنادق ؟

— انظر ياسيد ، انظر يديها ؟

لم أكن لاحظت ذلك . كانت أصابع اليدين كالمروحة ، وكانت الأصابع العشرة قد قطعت بما يشبه مقص البستانى . أغلب الظن أن بعض الجنود قد أخذوا يمزحون إذ اكتشفوا هذا المقص فاستخدموه وهم يضحكون كالأطفال ويغنون فى طرب .

— انظر ياسيد .

كانت نهايات الأصابع ، العقل ، بأظافرها ملقاة فى التراب وفى هدوء عاد الشاب الذى كان يرينى تعذيب الموتى وكأنه سنة من سنن الطبيعة ، دون أقل تفخيم ، عاد فغطى وجه المرأة الفلسطينية ويديها بقطعة من القماش وساقيها بورقة من الورق المقوى الخشن . فلم أعد أرى إلا كوما من قماش وردى ورمادى ، حام حوله الذباب .

وقادنى ثلاثة شبان إلى أحد الأزقة .

— ادخل ياسيد ، أما نحن فسننتظرك هنا .

كانت الحجرة الأولى هى ما تبقى من منزل ذى طابقين حجرة هادئة ، بل مُرَحِّبة ، محاولةً من أجل السعادة ، ولعل نوعا من السعادة كان قد تم تحقيقه بالبقايا : بما نبت من العشب فى ركن حائط مهدوم ، بما ظننته أولا ثلاثة كراسى فإذا بها ثلاثة مقاعد من مقاعد السيارات (ربما كانت مرسيدس خربة) بكنبة فصلت مخداتها من قماش محلّى بزهور ذات ألوان صارخة ورسوم زخرفية ، بمذياع صغير صامت وشمعدانين منطفئين . حجرة هادئة رغم بساط الخراطيش النارية المنتشرة على الأرض ... ثم صُكَّ باب كما لو كان هناك تيار هوائى فتقدمت على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخراطيش ودفعت الباب الذى كان يؤدى إلى الحجرة الأخرى ، إلا أنى اضطررت إلى استخدام القوة : فقد حال كعب حذاء دون فتحه حتى أمر . كعب جثة ملقاة على الظهر ، بجانبها اثنتان على البطن ، وثلاثتهم على بساط آخر من الخراطيش النحاسية كاد يسقطنى أكثر من مرة .

وانفتح فى نهاية هذه الحجرة باب بلا قفل ولا ترباس فتخطيت الموتى كأنى أعبر الهاويات كانت الحجرة تضم جثث رجال أربعة ، متراكمةً على سرير واحد ، الجثة فوق الجثة ، كأن كلا منهم قد حرص على حماية من تحته أو كأنهم جميعا قد بغتهم عشق عفن . كان هذا الكوم من الدروع يفوح برائحة قوية ، ليست بالكريهة . يخيّل إلى أن الروائح ، والذباب ، قد أُلفتنى فلم يعد وجودى يغير شيئا من هذه الأنقاض وهذا الهدوء .

ــ فى هذه الليالى ، من الخميس إلى الجمعة ، من الجمعة إلى السبت ومن السبت إلى الأحد . ما من أحد قام بالسهر عليهم . هذا ما دار بخلدى .

ومع هذا خيِّل إلى أن البعض قد سبقنى إلى المرور بهؤلاء الموتى بعد موتهم كان الشبان الثلاثة ينتظروننى على مسافة من المنزل والمناديل على خياشيمهم .

عندئذ مرت بى ، وأنا أغادر المنزل ، شبه لوثة خفيفة . كدت أبسم لها . قلت أحدث نفسى إننا لن نجد أبداً الكفاية من الألواح والنجارين لصنع النعوش . ثم علام النعوش ؟ إن الميتين والميتات جميعهم وجميعهن مسلمون ومسلمات يُلَفُّون فى الأكفان . ترى كم مترا تلزم لتكفين هؤلاء الموتى ؟ وكم من الصلوات ؟ إن هذا المكان إنما تعوزه ، هذا ما أدركه الآن ، تلاوة الصلوات ،

ــ تعال ياسيد ، أسرع

لن أنسى أن هذه اللوثة المفاجئة العابرة التى جعلتنى أعدّ أمتار القماش الأبيض قد خلعت على مشيتى حيوية تقرب من المرح وأن السر فيها ربما عاد إلى خاطر سمعته بالأمس على لسان صديقة فلسطينية :

ــ كنت أنتظر مفاتيحى أى مفاتيح : مفاتيح العربة أم البيت ؟ لا أذكر سوى كلمة المفاتيح ، حين مر بى رجل يجرى . ــ إلى أين تذهب ؟ ــ أبحث عمن يساعدنى . أنا الحفار لقد ضربوا المقبرة بالقنابل . جميع الموتى خرجت عظامهم إلى العراء . لابد من معاونتى على جمعها .

هذه الصديقة مسيحية فيما أعتقد . وكان بين ما قالته أيضا :

« عندما قتلت ، القنبلة الفراغية ــ أو المسماة ذات الانفجار الداخلى ــ مائتين وخمسين شخصا لم يكن عندنا إلا نعش واحد . فحفر الرجال حفرة مشتركة فى مقبرة الكنيسة الأرثوذكسية ، ورحنا نملأ النعش ثم نفرغه تحت القنابل ذهابا وإيابا ، جاهدات من أجل تخليص الجثث وأعضائها بقدر ما استطعنا » .

لقد صارت للأيدى « منذ ثلاثة أشهر وظيفتان : القبض واللمس نهارا ، والرؤية ليلا » : فانقطاع التيار الكهربائى لم يترك مفرا من تمرينات العُمى هذه ولا من تسلق جبل المرمر الأبيض ، طوابق السلم الثمانية ، مرتين أو ثلاث مرات فى اليوم . ولم يكن بد من ملء جميع الأوانى المنزلية بالماء ، خط التليفون قطع فى بيروت الغربية حين دخلها العساكر الإسرائيليون ودخلتها بدخولهم الكتابات العبرية . كذلك قطعت الطرق حول بيروت ، وتجلى من تحرك العربات المصفحة تحركا دائبا ، أنها تراقب كل المدينة ، ومع هذا كنت تشعر أن ركابها قد ركبهم الخوف من أن تصبح عرباتهم هدفا ثابتا. لاشك فى أنهم كانوا

يخشون نشاط المرابطين ونشاط الفدائيين الذين أمكنهم البقاء فى مناطق بيروت الغربية .

كان حالنا غداة دخول الجيش الإسرائيلي حال الأسرى . ومع هذا خيل إلى أنهم لم يشيعوا من الخوف بقدر ما أشاعوا من الاشمئزاز . لا جندى يضحك أو يبتسم. الجو هنا لم يكن قطعا جوا تُنثر فيه الزهور .

منذ قطعت الطرق وسكت التليفون ، وانقطعت كل صلة ببقية العالم ، رأيتنى ، للمرة الأولى فى حياتى ، أغدو فلسطينيا ، ورأيتنى أمقت إسرائيل .

فى مدينة الرياضة القريبة من طريق بيروت دمشق ، والتى لا تعدو أن تكون ملعبا كاد يدمره قذف القنابل ، كان اللبنانيون يسلمون الضباط الاسرائيليين أكواما من الأسلحة دمرت عمداً ، فيما يقال .

كل منا ، فى الشقة التى يسكنها ، يملك مذياعه . نستمع إلى ردايو الكتائب وراديو المرابطين وراديو عمان وراديو القدس (بالفرنسية) وراديو لبنان . نفس الشىء فى الشقق الأخرى على الأرجح .

« إنا تربطنا بإسرائيل تيارات متعددة تحمل إلينا القنابل والعربات المصفحة والعساكر والفواكه والخضروات ؛ إنهم يحملون إلى فلسطين جنودنا وأطفالنا فى ذهاب وإياب لا ينقطعان . فنحن ، كما يقولون . ننتسب إليهم منذ إبراهيم سلالةً ولغة وأصلا . . » (حديث فدائى فلسطينى) . أضاف محدثى « خلاصة القول ، أنهم يغزوننا ويسمموننا ويخنقوننا ويودون لو قبلونا ، يقولون إنهم أبناء أعمامنا وأنهم يحزنهم أن نشيح عنهم بوجوهنا . إنهم ولاشك ناقمون علينا وعلى أنفسهم . »

إن القول بنوع خاص من الجمال يتميز به الثوار يثير إشكالات شتى . نحن نعلم ـ أو نظن ـ أن صغار الأطفال والمراهقين الذين يعيشون فى مجتمعات قديمة صارمة تتسم وجوههم وأجسامهم وحركاتهم ونظراتهم بجمال يشبه جمال الفدائيين . وربما كان السر فى ذلك ظهور حرية جديدة تكسر النظم المتوارثة منسلخة عن الأديم القديم حتى ليجد الآباء والأجداد مشقة فى إخماد بريق العيون ونبض الصُّدغين ومرح الدم فى العروق .

كان الجمال فى القواعد الفلسطينية العسكرية ربيع عام ١٩٧١ ، أشبه ببهاء منبث فى غابة استمدت حياتها من حرية الفدائيين . أما المعسكرات فسادها جمال مختلف ، جمال أدسم ، ثبته حكم النساء والأطفال . فقد كانت المعسكرات تتلقى نوعا من النور وافداً من قواعد الجهاد ، وأما النساء فيقتضى شر ح بهائهن حديثا مطولا . فالنساء الفلسطينيات كانت تبدو فيهن قدرة لا تقل ـ إن لم تزد ـ عن قدرة الرجال حتى المجاهدين منهم على احتمال المقاومة وقبول ما تأتى به كل ثورة من الجديد . بل هن قد سبقن فخرجن عن طاعة العرف المألوف : نظرة لا تغض الطرف أمام نظرة الرجال ، رفض للنقاب ، شعور بلا غطاء ، اصوات بلا تكسر . كانت خطاهن اقصر واكثر اعتيادا كانت كانها جزء من حركة ماضية قدما نحو نظام جديد ، مجهول إذا ، ولكنهن كن يشعرن أنه يحمل لهن مياه الحرية وللرجال عزة مضيئة . كن على استعداد لأن يصبحن للأبطال زوجات وأمهات مثلما كن للأحياء من الرجال .

كان الفدائيون فى غابة عجلون يحلمون ولاشك بفتيات بل يبدو أن كلا منهم لم يفته أن يرسم فتاة لاصقة على صفحة جسده ـ أو أن يتخيل رسمها ـ مما خلع على الفدائيين المسلحين ـ بضحكاتهم المرحة ـ نوعا من القوة والرشاقة . إننا لم نكن فقط على أبواب ثورة قادمة بل بسبيل حساسية لم تتمخض بعد . كأن كل حركة قد لفت فى بعض من ثلج الصباح خلع عليها نعومتها .

دائما ، دائما يعجلون ، كل يوم ، طوال شهر ، رأيت امرأة نحيفة لكن قوية تجلس القرفصاء فى البرد : القرفصاء مثل هنود الأنديز وبعض الإفريقيين السود ومنبوذى طوكيو ، والغجر فى سوق من الأسواق إذا تأهبوا للرحيل فجأة أو دهمهم خطر ، تحت الشجر أو أمام قسم على الحدود ـ مبنى صغير من الأسمنت بنى على عجل . كانت تنتظر عارية القدمين فى جلبابها الأسود الموشى طرفه وطرفا كُمّيه . كان وجهها صارما دون حقد ، تعبا لكن بلا سأم المسئول عن الكوماندو يعد غرفة شبه عارية ثم يشير لها . تدخل الغرفة وتغلق الباب لكن لا بالمفتاح . ثم تخرج دون كلمة ، دون ابتسامة ، عائدة على قدميها العاريتين منتصبة القامة إلى جرش ومعسكر البقاع . وعلمت أنها فى الغرفة المخصصة لها بمركز الحراسة إنما كانت ترفع جُونِلّتيْها السوداوين لتفك الظروف والرسائل المحاكة بها وتجمعها فى طرد واحد ثم تقرع الباب قرعة خفيفة . فما أن يستلم المسئول الرسائل حتى تخرج ماضية فى طريقها دون أن تنبس بحرف . ثم تعود فى اليوم التالى .

نساء اخرى اكبر من هذه سنا كن يضحكن إذ لم يبق لهن من منزل سوى ثلاث حجرات مسودّة كن يسمينها وهن يضحكن فى جبل حسن (عمان) : « منزلنا» بأى صوت عادت فيه الطفولة إلى الحياة كن يرينني الحجرات الثلاث ، والنار الموقدة أحيانا ، وهن يضحكن قائلات : « دارنا »[1] هؤلاء النسوة لم يكنّ جزءا من الثورة ولا من المقاومة الفلسطينية : كن مرحا لا تأمل شيئا . كانت الشمس تدور فى فلكها فوق رءوسهن وكان الذراع أو الاصبع الممدود ينشر ظلا متضائلا . ولكن بأى أرض ؟ أردنية بوهم إدارى وسياسى أملاه الفرنسيون والانجليز والأتراك والأمريكان . . . « المرح الذى لا يأمل شيئا» ، المرح الأكبر لأنه الأشد قنوطاً . كن ما زلن يرين فلسطين لم يعد لها وجود وهن بعد فى السادسة عشرة. ولكنها كانت أرضا لهن . كنّ فوق الأرض أم تحتها ؟ لا هذا ولا ذاك ، وإنما بمكان قلق كل حركة فيه يحفها خطر أن تكون حركة خاطئة . هل كانت الأرض ثابتة تحت أقدام هؤلاء اللاجئات (٢) المشرفات على الثمانين واللائى بلغن الشأو من الأناقة ؟ هذا رأى فقد صحته يوما بعد يوم . فهن حين لذن بالفرار من حبرون تحت وطأة التهديدات الاسرائيلية ، كانت الأرض تبدو لهن ثابتة ، وكان كل فرد يحمل ما خف متحركا فى طلاوة اللغة العربية . ثم إذ مر الزمن عرفت هذه الأرض تلك التجربة : الفلسطينيون يقل احتمالهم يوما بعد يوم ، بينما أخذ هؤلاء الفلسطينيون أنفسهم ، هؤلاء الفلاحون ، أخذوا يكتشفون الحركة والمسير والسباق ولعب الأفكار التى يعاد توزيعها كل يوم تقريبا كأوراق اللعب ثم الأسلحة . تفك وتربط وتستخدم .كل امرأة من هؤلاء تتحدث تضحك ويروى عن إحداهن قولها :

ـ أبطال ! أتمزح ! لقد صنعت وأدبت خمسة منهم أو ستة ، هم اليوم فى الجبل ومسحت خراهم . إنى أعرف قيمتهم وبوسعى صنع آخرين .

واصلت الشمس منحدرها فى السماء الدائمة الزرقة ، بيد أن الجو لم يزل حاراً . هؤلاء اللاجئات يتذكرن ويتخيلن فى آن معا . ولكى يزيد كلامهن تعبيرا يشرن بالسبابة فى ختام الجملة ويؤكدن المفخمات . لو أن جنديا أردنيا مر بهن لاستخفه الطرب : فلسوف يجد فى وقع

(٢) بالاصل Tragediennes وقد ترجمته بـ (اللاجئات) ، وهو لفظ يشى بمأساويته الخاصة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجمل وقع الرقص البدوى . ولو رآهن جندى إسرائيل لأفرغ بلا جدل طلقات مدفعه الرشاش فى جبين هؤلاء الآلهات .

∴

هنا وسط أنقاض شاتيلا . لم يبق شىء بعض العواجز الصَامتات ، سرعان ما يتوارين خلف باب سُمِّرتْ عليه خرقة بيضاء . فأما الفدائيون فسألقى بعضهم ، شباب فى مقتبل العمر ، فى دمشق .

إن الإيثار الذى يكنه المرءُ لهذه الأمة أو تلك ، وهو اختيار لا علاقة له بالمولد الذى يترتب عليه الانتساب ، هذا الإيثار يتم بفعل انتصار لا تعقل فيه . لا لأن العدالة لا تسهم فيه بسهم ، ولكن لأن هذه العدالة وما تدخره تلك الأمة للدفاع عن نفسها ، إنما يأتى وقعهما عن طريق جذب عاطفى . بل ربما كان جذبا حسيا ، مرغوبا . إنى فرنسى ، ولكنى بكليتى وبلا تروٍ ، أنتصر للفلسطينيين . الحق معهم ما دمت أحبهم . ولكن هل كنت أحبهم لو أن الظلم لم يجعل منهم شعبا مشردا ؟

ما من مبنى من مبانى بيروت خرج سليما فيما نزال نسميه بيروت الغربية . وكانت لكل مبنى طريقته فى تلقى الإصابة : البعض أشبه بفطيرة كبستها أصابع كنج - كونج عملاق ، شهيته العدم ، والعدم وحده ، وفى أحيان أخرى كنت ترى الطوابق الثلاثة أو الأربعة العليا وقد انحنت انحناءة بديعة ، جمة الأناقة ، كأن المبنى قد تعمم بها . فإذا رأيت واجهة لم يصبها أذى ، دُرْ حولها تر واجهاتها الأخرى وقد تصدعت . فإن بقيت الواجهات الأربع دون تصدع ، فاعلم أن القنبلة الملقاة من الطائرة قد سقطت وسط المبنى فحفرت بئرا حيث كان السلم والمصعد .

قال لى (س) فى بيروت الغربية بعد أن دخلها الاسرائيليون : « كان الليل قد هبط وكانت الساعة تقارب السابعة مساء فإذا بنا نسمع فجأة جلبة شديدة من الحديد والحديد والحديد . فهرعنا جميعا ، أختى وزوجها وأنا ، إلى البلكون . ليل حالك . وبين الحين والحين بروق لا تبعد مائة مترعنا . أنت تعلم أن فى مواجهتنا مركزا للقيادة الإسرائيلية : أربع عربات مصفحة ، منزل يحتله جنود وضباط وحراس . فإذا أتى الليل قربت جلبة الحديد وسطعت البروق كشعل مضيئة وتبين أربعون أو خمسون غلاما تتراوح أعمارهم بين الثانية والثالثة عشرة يقرعون قرعا منتظم الايقاع مثلثات حديدية صغيرة ، سواء بحجارة أو بمطارق أو بما وجدوا ، مرددين ترديدا قويا : (لا إله إلا الله ، لا كتائب ولا يهود) .

وقال لى (ح) . « لقد كنتَ ببيروت ودمشق عام ١٩٢٨ ودمرت إذ ذاك دمشق . دمرها الجنرال جورو وعسكره ، وما كانوا إلا قناصة مغربيين وتونسيين ، مسحوها مسحا . فمن الذين اتهمهم الشعب السورى ؟

أنا ــ اتهم السوريون فرنسا بمذابح دمشق وتدميرها .

هو ــ نحن كذلك نتهم إسرائيل بمذابح شاتيلا وصبرا . لا يفكرنَّ أحد فى إلقاء عبء هذه الجرائم على الكتائب وحدهم ، فإن هم إلا صنائعهم . إن إسرائيل مسئولة عن إدخال فرقتين من فرق الكتائب فى المعسكرات ، مسئولة عن إصدار الأوامر لهم ، عن تحريضهم على ما صنعوا خلال ثلاثة أيام وثلاث ليال ، عن مدهم بالشراب وبالطعام ، عن إضاءة المعسكرات لهم ليلاً » .

ARCHIVE

وقال أيضا (ح) ، وهو أستاذ فى التاريخ : « فى عام ١٩١٧ تجددت صفقة ابراهيم ، أو إذا شئت ، كان سبحانه كأنه إنما سبق اللورد بالفور . فقد قال اليهود وما زالوا يقولون ، إن الله قد وعد إبراهيم وسلالته بأرض تقطر لبنا وعسلاً ، ولكن الحقيقة هى أن هذه المنطقة لم تكن ملكا لرب اليهود (هذه الأرض كانت تعج بالآلهة) ، كان يسكنها الكنعانيون الذين كانت لهم أيضا آلهتهم ، والذين حاربوا قوات يشوع حتى أنهم اختطفوا منهم صندوق العهد الذى لولاه ما انتصر اليهود . كذلك الشأن مع انجلترا التى لم تكن عام ١٩١٧ تملك بعد فلسطين (هذه الأرض التى تقطر عسلا ولبنا) ، لأن المعاهدة التى تعطيها حق الانتداب لم تكن قد وقعت بعد .

— إن بيجين يقول إنه عاد إلى بلده ...

— هذا عنوان أحد الأفلام : « بعد غياب طويل » . هذا البولندى . هل تراه وريثا لعرش الملك سليمان ؟ » .

كان اللاجئون فى المعسكرات مازالوا يحلمون بفلسطين دون أن يجرؤ أحد على أن يعلم ولا أن يقول إن إسرائيل قد قلبتها رأسا على عقب . إن المصرف قد حل محل حقل الشعير والسنترال الكهربائى محل الكروم الزاحفة على الأرض .

— هل سنغير حاجز الحقل ؟

— لابد من ترميم جزء الحائط القريب من شجرة التين .

— كل الأوانى قد صدئت بلا شك : لابد من شراء سلك للمواعين .

— لم لا نُدخل الكهرباء فى الاصطبل أيضا ؟

— لا ، لا ، الفساتين المطرزة باليد كانت زمان : سوف تشترى لى ماكينة للخياطة وماكينة للتطريز .

كان سكان معسكرات اللاجئين المعمَّرون شعبا بائسا ، وربما كانوا كذلك فى فلسطين ، ولكن الحنين إلى الماضى كان يفعل السحر ، حتى صاروا فى خطر من البقاء أسرى هذا السحر الشقى ، وصار أمرا غير محقق أن هذه الشريحة من الفلسطينيين لن تترك المعسكرات دون أسف ما . بهذا المعنى تندمج حياة الكفاف فى الذكرى .

من عرفها عرف مع مرها متعة بالغة ، خاصة به ، لا تنتقل إلى أحد . كانت معسكرات الأردن المقامة على منحدرات حجرية عارية ، ومع هذا لحاط بها عرى أشد واوقع : عشش ، خيام مثقوبة تسكنها عائلات تتالق فخرا . إنك لا تفهم شيئا عن القلب الإنسانى لو أنكرت أن الناس تسعهم محبة البؤس الظاهر والفخر به ، وأن هذا الفخر أمر ممكن لأن البؤس الظاهر يَعدِلُه مجد مستتر .

إن عزلة الموتى فى معسكر شاتيلا كانت عزلة محسوسة بنوع خاص ، لأن الموت قد فاجأهم على غير أهبة . موتى على أى نحو . موتى لمن يحمل . ومع هذا كان المعسكر حولنا يموج بكل مشاعر العطف والحنان والمحبة بحثا عن الفلسطينيين الذين لن يجيب بعد اليوم منهم مجيب .

— كيف نقول لذويهم الذين رحلوا مع عرفات واثقين من وعدو ريجان وميتران وبرتينى الذين اكدوا لهم أن سكان المعسكرات لن يمسوا بسوء ، كيف نقول إن الأطفال والنساء والمعمرين قد ذبحوا وأن جثثهم قد تركت بلا صلاة ؟ كيف نخطرهم اننا نجهل بأى مكان دفنوا ؟

إن المذابح لم تقع وسط الصمت وتحت ستار الليل . إن الآذان الإسرائيلية قد أخذت ، منذ مساء الخميس ،

تسترق السمع إلى ما يدور فى شاتيلا بعد أن أضاءتها أشعتهم الكشافة . أى أفراح ، أى عربدة دارت هناك حيث بدأ الموت كأنه يشارك فى مباهج الذين أسكرتهم الخمر ، وأسكرهم فى الأغلب تلقى علامات الرضا من الجيش الإسرائيلى الذى كان يتنصت ويتبصبص ، يشجع ويحبذ ، إنى لم أر هذا الجيش الإسرائيلى وهو يتنصت ويتبصبص ، ولكنى رأيت ما صنع .

— ماذا ربحت إسرائيل من دخول شاتيلا ؟ الجواب هو : « وماذا ربحت من دخول لبنان ؟ ماذا ربحت من قصف السكان المدنيين بالمدافع طيلة شهرين ؟ طرد الفلسطينيين وتدميرهم . ماذا كان مرادها فى شاتيلا : القضاء على الفلسطينيين ؟ » .

إنها تقتل البشر ، تقتل الموتى . تمسح شاتيلا مسحا . إنها لا تغيب عن المضاربات العقارية على الأرض المهيأة : خمسة ملايين ليرة قديمة للمتر المربع على دماره . لكنه سيكون « نظيفا » ؟ .

إنى أكتب فى بيروت حيث الموت مازال منشوراً على سطح الأرض وحيث تبدو الأشياء لذلك أصدق منها فى فرنسا : كل شىء يمضى وكأنما قد سئمت نبذاً واستنكاراً أنهكاها ، تقرر أخيرا استغلال ما تظن أنها إياه : إسرائيل المؤمنة بقداستها تأخذ بثأرها غير آبهة بحكم .

ها هى ذى يتحقق لها بعد تحوّر متقن ، وإن يكن متوقعا ، ما كانت تستعد له منذ حين : قوة زمنية مقيتة ، مستعمرة فى سفور لا يكاد يجرؤ عليه أحد ، تحتل مركز القضاء الذى يهيئه لها طول اللعنات المنصبة على رأسها بقدر ما يهيئه اختيارها .

الأسئلة المعلقة كثيرة :

إذا كان الإسرائيليون لم يعدوا لن يضيئوا المعسكر والاستماع إلى الطلقات النارية التى دست خراطيشها (آلافا مؤلفة) فمن الذى أطلق النار فعلا ؟ من الذى جازف بحياته فانصرف للقتل ؟ أهم الكتائب ؟ أنصار حداد ؟ من ؟ كم عددهم ؟

اين ذهبت الأسلحة التى قتلت كل هؤلاء الموتى ؟ وأين أسلحة المدافعين عن أنفسهم ؟ إنى لم أر فى هذا الجزء من المعسكر الذى زرته سوى سلاحين ضد الدبابات لم يستخدما .

كيف دخل القتلة المعسكرات ؟ هل كان الإسرائيليون على جميع الطرق المؤدية إلى شاتيلا ؟ إنهم على أية حال كانوا منذ يوم الخميس فى مستشفى عكا المواجه للمعسكر .

لقد قالت الصحف إن الإسرائيليين ما إن علموا بأنباء المذابح حتى دخلوا المعسكر فأوقفوها على الفور . فماذا صنعوا إذاً بالقتلة الذين لا يدرى أحد أين اختفوا ؟ .

عقب مقتل بشير الجميل ورفاقه العشرين ، وبعد المذابح ، علمت مدام ب . وهى من بورجوازية بيروت الرفيعة ، أنى عائد من شاتيلا ، فأتت لمقابلتى وصعدت الطوابق الثمانية على قدميها — الكهرباء مقطوعة — أنيقة كعهدها وإن تقدمت فى السن .

— لقد قلتِ لى قبل موت بشير وقبل المذابح إن الأمضّ آت . ورأيت الأمض .

— أرجوك ، لا تحدثنى عما رأيته فى شاتيلا ، فأعصابى لن تحتمله ولابد لى من مداواتها حتى أواجه الأشدّ الذى لم يأت بعد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنها تعيش وحدها مع زوجها (سبعون سنة) وخادمتها ، فى شقة كبيرة براس بيروت مفرطة الأناقة . شديدة العناية بنفسها . أثاثها من الطراز الفرنسى ، لويس السادس عشر فيما أعتقد .

— إنا كنا نعرف أن بشير قد ذهب إلى إسرائيل . كان ذلك خطأ منه . كيف لك بمخالطة هؤلاء الناس حين تكون رئيسا للدولة ؟ كنت واثقة من أن مصابا سوف ينزل به . ولكنى لا أريد أن أعرف شيئا . لابد لى من معالجة أعصابى حتى أحتمل الضربات المخيفة التى لم تنزل بعد . كان واجبا على بشير أن يرد هذا الخطاب الذى يدعوه فيه مسيو بيجين بصديقه العزيز .

إن البورجوازية الرفيعة ، يخدمها البكم ، لها طريقتها فى المقاومة . السيدة ب . وزوجها « لا يؤمنان البتة بالتناسخ » ؛ فما عساه يحدث لو انهما ولدا من جديد فى صورة اسرائيليين ؟

إن يوم دفن بشير هو أيضا اليوم الذى دخل فيه الجيش الاسرائيلى بيروت الغربية . الانفجارات تقترب من المبنى الذى كنا نقيم فيه . لا مفرّ فى النهاية من النزول إلى المخبأ . سفراء وأطباء ونساؤهم وبناتهم ، ثم ممثل للأمم المتحدة بلبنان ، مع خدمهم .

— كارلوس . ناولنى مخدة .
— كارلوس ، نظاراتى .
— كارلوس ، قليلا من الماء .

الخدم ، لأنهم أيضا يتكلمون الفرنسية ، مقبولون بالمخبأ . هم أيضا يجب الإبقاء عليهم ومداواة جراحهم ونقلهم إلى المستشفى أو إلى المقابر ، يا لَلغُلْب !

ينبغى أن تعرف أن معسكرى شاتيلا وصبرا يعنيان كيلومترات من الأزقة الضيقة — فكل شىء هناك ضمر حتى أن الطريق لا يكاد يتسع لشخصين ، إذا لم ينحرف أحدهما بعض الشىء — أزقة مزدحمة بالحصى والحجارة والصفائح الملونة القذرة ، وأن خمسة عشر أو عشرين قاتلا ما كانوا ليستطيعوا ليلا ، تحت الانوار الكاشفة الإسرائيلية التى كانت تضىء المعسكرات ، القيام بهذه المجزرة . إن القتلة قد صنعوا صنيعهم ولكن بأعداد جمة ، تصحبهم على الأرجح فرق من المتخصصين فى فنون التعذيب يفتحون الجماجم ، يشقون الأفخاذ ، يقطعون الأذرع والأيادى والأصابع ، يجرون بالحبال قوما يحتضرون ، رجالا ونساء مازالت الحياة تدب فيهم مادام الدم قد سال من أجسادهم هذا المدى الطويل ، حتى أننى ، وقد رأيتنى برواق منزل ، لم أستطع أن أتبين من الذى ترك هذا السيل من الدم الجاف ابتداء من آخر الرواق ، حيث رأيت البركة ، إلى عتبة الدار ، حيث غاص فى التراب . أكان فلسطينيا ؟ امرأة ؟ أم رجلامن الكتائب نزحوه ؟

فى باريس الشك فى كل شىء ممكن ، وبخاصة إذا كنا نجهل طوبوغرافية المعسكرات . فى الوسع إذاً ترك اسرائيل تؤكد أن صحفى القدس كانوا أول من كشف عن المذبحة . كيف أعلنوا النبأ فى البلاد العربية وباللغة العربية ؟ وبالانجليزية والفرنسية ، كيف ؟ ثم متى على التحقيق ؟ حين نفكر فى مدى الحذر المتبع فى الغرب إذا ما تعلق الأمر بوفاة يشتبه فى أمرها : البصمات ، وقع الطلقات ، التشريح ، التشخيص ومراجعة التشخيص ! أما فى بيروت ، فما إن ذاع نبأ المذبحة حتى تولى الجيش اللبنانى رسميا أمر المعسكرات ليمحوا آثارها على الفور ، آثار المنازل والأجساد معا . من الذى أمر بهذه العجلة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أن انتشر هذا النبأ حتى ملأ الدنيا : المسيحيون والمسلمون قتل بعضهم بعضا، وبعد أن سجلت الكاميرات ضراوة المجزرة .

إن مستشفى عكا الذى احتله الاسرائيليون فى مواجهة مدخل شاتيلا لا يبعد مائتى متر عن المعسكر ، وإنما اربعين . لا أحد رأى شيئا ولاسمع ولافهم ؟

لأن ذلك تحديدا هو ما أعلنه بيجين فى الكنسيت : « أناس غير يهود ذبحوا أناسا غير يهود ، فما الذى يعنينا من ذلك ؟ » .

إن وصفى لشاتيلا ، بعد أن توقف برهة ، يجب أن يمضى إلى نهايته . هؤلاء هم الموتى الذين كانوا آخر من رأيت ، يوم الأحد ، قرابة الساعة الثانية بعد الظهر ، حين أقبل الصليب الأحمر الدولى بكاسحاته . لم تعد رائحة الرمم تصدر من منزل ولا من إنسان معذب : لكأنها تخرج من جسدى ، من كيانى نفسه . فى زقاق ضيق ، فى فجوة من جدار متقوض ، خيل إلى أنى أرى ملاكا أسود جلس على الأرض وهو يضحك فى شبه غيبوبة . ما من أحد وجد الشجاعة ليغمض جفنيه فظلت عيناه الجاحظتان ، من خزف ناصع البياض ، تصوبان نظرتهما إلىّ . بدا مهزوما ، رافعاً الذراع ، مستندا إلى زاوية من الحائط . كان فلسطينيا لقى حتفه منذ يومين أو ثلاثة أيام .

إذا كان قد خيل إلى أنه ملاكم زنجى ، فلضخامة رأسه المنتفخ الأسود شأنه شأن كل الرءوس سواء كانت ملقاة تحت الشمس أو فى ظل الجدران . مررت قريبا من قدميه . والتقطت من التراب طقم أسنان للفك الأعلى وضعته على حافة ما تبقى من إحدى النوافذ . راحة اليد الممتدة صوب السماء ، الفم الشاغر ، فتحة البنطلون المجرد من الحزام : كلها كانت خلايا يتغذى بها الذباب .

تجاوزت جثة ثم أخرى . فى هذه المسافة المغبرة بين الميتين رأيت أخيراً شيئا جم الحياة ، شيئا سليما وسط هذه الأشلاء ، ذا لون وردى ناصع ، لايزال استخدامه أمرا ممكنا : ساق صناعية مصنوعة من مادة بلاستيكية انتعلت حذاء أسود يعلوه جورب رمادى . فإذا أمعنتُ النظر تبين لى أنها قد انتزعت انتزاعا فظا من الساق المقطوعة لتمزق كل الشرائط التى كانت تشدها إلى الفخذ .

هذه الساق كانت ساق الميت الثانى . هذا الذى لم أر منه إلا ساقا وقدما ينتعل حذاء أسود يعلوه جورب رمادى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الشارع العمودى على هذا الذى رأيت فيه الموتى الثلاثة ، كان ثمة رابع . لم يكن يسد الطريق تماما لكنه كان مُلقىً فى بداية الشارع بحيث اضطررت إلى تخطيه أولا ثم الاستدارة لأرى هذا المنظر : امرأة — فى ثياب عربية — بدت لى فى السادسة عشرة أو فى الستين جلست على مقعد تنتحب ، وقد أحاط بها فى صمت جمع من الشبان والشابات ؛ كانت تبكى أخاها الذى كاد جسده يسد الطريق . قربت منها ، أمعنت النظر . كانت تحمل منديلا رُبط تحت عنقها . كانت تبكى ، تنعى موت أخاها المسجى بجانبها . كان وجهها وردى اللون كتورُّد الأطفال . لا يكاد يتخلله ظل ، ناعما إلى أبعد مدى ، حنونا — لكن بلا رتوش ولا حواجب . كان كل الوجه محترقا . لا أعلم بأية مادة ، ولكنى فهمت بيد من .

فى البدء حاولت أن أحصى من صادفت من الموتى . ولكنى إذ بلغت الثانى أو الخامس عشر واحتوتنى الرائحة ولفح الشمس وتعثرت بين الأنقاض ، لم أعد أملك عدًّا اختلط علىّ كل شىء .

لكم رأيت من منازل انشقت وأطلت منها الحفتها ، ولكم رأيت من مبانى تقوضت فلم أبال ، ولكنى فى شاتيلا قد رأيت الذعر . الموتى آلفهم عادة بل أكاد أصادقهم ، فأما موتى المعسكرات فلم أعد أتبين سوى حقد قاتليهم وطربهم لقتلهم . إن عيدا همجيا قد دار هناك . غضب مصبوب وسكر ورقص وغناء وسباب وأنين وعويل ، كلها تكريما للمتفرجين الضاحكين بالطابق العلوى من مستشفى عكا .

فى فرنسا ، قبل حرب الجزائر ، كان العرب يبدون مجردين من الجمال ، ثقلاء المحيا ، كسالى ، أشكالهم غلط ، ثم إذا النصر يضفى عليهم جمالا ، ولكن حتى قبل أن يتم النصر ، حين كان يكثر من نصف مليون جندى فرنسى ينفقون ويهلكون فى جبال الأوراس ، وفى كل أنحاء الجزائر ، كانت ظاهرة قد بدأت فى التجلى على وجوه العمال العرب وأجسامهم : شىء أشبه بالإحساس بجمال لا يزال هشا ، لكن بريقه سوف يخطف أبصارنا إذا ما سقطت الغشاوة عن أجسادهم وعن أعيننا . كذلك الفدائيون : إذ خرجوا من معسكرات اللاجئين فافلتوا من نظامها وسننها ومن عرف أملته ضرورة البقاء ، إذ افلتوا بهذا عينه من العار ، كذلك هم ، امتلأوا جمالا ، ولما كان هذا الجمال شيئا جديدا ، لا جدة الرداء بل جدة الحدث ، فقد حوى سذاجة وطلاوة قويتين ، حتى أنه لم يلبث أن اكتشف على التو ما تواءم فيه مع كل ألوان الجمال التى يتسم بها عالم انتزع نفسه من العار .

إن كثيرا من القوادين الجزائريين الذين كانوا يعبرون بيجال ليلا ، كانوا يكرسون أرباحهم لمساندة الثورة الجزائرية . هناك أيضا تكمن الفضيلة . أظن أن « هنَّا أرندت » هى التى فرقت بين الثورات من حيث تتوخى الحرية أو تتوخى الفضيلة — أى العمل . ربما وجب أن نسمع بأن الثورات أو حركات التحرير إنما تستهدف — استهدافا غامضا — اكتشاف نوع من الجمال أو الرجوع إليه ، أى هذا الشىء غير الملموس ، والذى لا نجد له اسما آخر . أو ربما لا : لنسَمِّ جمالا هذه الجسارة الضاحكة التى سئمت البؤس الماضى وسئمت النظم والرجال المسئولين عن هذا البؤس وهذا العار ، لكنها جسارة ضاحكة تتبين أن الانخلاع ، بمخرج عن العار ، كان أمرا سهلا .

لكن هذه الصفحة لا يمكن أن تنتهى بغير هذا السؤال : هل الثورة ثورة « إذا هى لم تُسقط عن الوجوه وعن الأجسام الجلد الميت الذى كان يمكن فيه شَبَهُها بالعجول ؟ إنى لا أتحدث عن شَبهٍ أكاديمى ، ولكن عن اللا ملموس — اللا مسمى — عن فرح الأجسام والوجوه والصرخات واللكمات التى تكشف غباوتها ، عن فرح حسى قوى ، حتى ليبتغينّ طرد نوازع العشق .

●

هأنذا من جديد بعجلون ، فى الأردن ، ثم بإربد . التقط ما ظننته شعرة من شعرى الأبيض وقعت على صدريتى ، ثم أضعها على ركبة حمزة الجالس بجوارى . يأخذها بين الإبهام والوسطى ثم يضعها فى جيب البلوزون الأسود

لم يكن يتجاوز الثانية والعشرين وكان فكره يشطح شطحات كبيرة فوق رؤى مواطنيه الذين بلغوا الأربعينات ، ولكنه كان يحمل — يحمل فى جسده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحركاته ــ كل الامارات التى تربطه بالسلف .

كان الفلاحون قديماً ينفُون بين اصابعهم وهم يحرثون الأرض ويلقون بالمخاط فى فرقعة إلى الأعشاب ثم يمسحون أرنبة أنوفهم باكمامهم القطيفية المخططة التى لا تلبث بعد شهر أن تعلوها طبقة صدفية خفيفة . كذلك الفدائيون .كانوا ينفون مثلما كان علية النبلاء والأساقفة يتناولون النشوق : محدودبين بعض الشىء . فعلت مثلما فعلوا ، علمونى دون أن ينتبهوا .

والنساء ؟ كان يشغلهن نهارا وليلا تطريز الثياب السبعة (ثوب لكل يوم من ايام الأسبوع) التى يهديها ضمن شوار الخطوبة عريس كهل فى معظم الاحيان ، اختارته الأسرة . لقد احلولت الفلسطينيات كثيرا حين تمردن على الأب وكسرن إبر التطريز ومقصاته . وعلى جبال عجلون وإربد وغاباتها ، هبطت كل الحساسية التى حررتها الثورة والبنادق . لا تنس البنادق : كانت فيها الكفاية ، وكان الكل سعيداً بها . لقد ابتكر الفدائيون دون أن يشعروا رنة الصوت الأوضح ، كل هذه انضافت إلى سرعة الجواب وإيجازه . إلى دقته أيضا . الجمل الطويلة ، الفصاحة المتعالمة المسهبة قد قتلها الفدائيون .

لقد مات الكثيرون فى شاتيلا . كانت صداقتى ومحبتى تجاه جثثهم العفنة ، صداقة ومحبة كبيرتين ، لانى عرفتهم . اسودُّوا ، انتفخوا ، فسدوا بفعل الشمس والموت ، لكنهم ظلوا فدائيين .

فى حوالى الساعة الثانية بعد الظهر ، من يوم الأحد ، جاء ثلاثة جنود لبنانيين مصوبين بنادقهم نحوى فقادونى إلى عربة جيب نام فيها أحد الضباط سالته :

ــ اتتكلم الفرنسية ؟

ــ إنجلش .

كان صوته جافا ، ربما لأننى أيقظته فجأة . نظر إلى جواز سفرى ، ثم قال بالفرنسية :

ــ هل كنت هناك ؟ (مشيراً باصبعه إلى شاتيلا) .

ــ نعم .

ــ وهل رأيت ؟

ــ نعم .

ــ وستكتب مارأيت ؟

ــ نعم .

أعاد إلى جواز سفرى وأشار بالانصراف ، نزلت البنادق الثلاث . كنت قد قضيت أربع ساعات فى شاتيلا . بقى فى ذاكرتى نحو الأربعين جثة . جميعها ــ واكرر قولى : جميعها ــ قد عذبت ، وسط السكر فى الأغلب ووسط الغناء والضحك ورائحة الطلقات النارية .. والرمم .

كنت الوحيد ، أعنى الأوروبى الوحيد (مع بعض النسوة الفلسطينيات اللائى كُنَّ ولا زلن يتشبثن بخرقة بيضاء ممزقة ، ومع بعض الفدائيين الشبان المجردين من السلاح) ، ولكن لو أن هذه الكائنات الانسانية الخمسة أو الستة لم تكن هناك ، ولو انى رأيت وحدى هذه المدينة المسحوقة ، ورأيت الفلسطينيين وقد انبطحوا على الأرض واسودّوا وانتفخوا لاصابنى الجنون . أين كنت ؟ هذه المدينة الممزقة الخربة التى رأيتها ، أوظننت أنى رأيتها ، والتى اجتزتها ملفوفة مدثرة برائحة الموت العتيد ، هل حدث كل ذلك ؟

إنى لم أكتشف ، وعلى عجل ، إلا جزءا من عشرين من شاتيلا وصبرا، لا شىء من بير حسن ولا شىء من برج البراجنة .

●

إن ميولى لم تكن وحدها السبب الذى من أجله عشت الفترة الأردنية كأننى فى حلم . فقد حدثنى كثير من الأوروبيين وعرب شمال إفريقيا عن السحر الذى شدهم إلى هناك . فى خلال هذه الحقبة التى امتدت ستة أشهر ، لم يكد يصبغها الليل إلا اثنتى أو ثلاث عشرة ساعة ، عرفت خفة الحدث وتميز الفدائيين ، ولكنى أحسست بضعف البناء . فى كل مان يُرابط فيه الجيش الفلسطينى بالأردن ــ على مقربة من النهر ــ كانت هناك مراكز للرقابة يشعر فيها الفدائيون أنهم واثقون من حقوقهم ومن قوتهم حتى أن وصول أحد الزوار ، ليلا أو نهارا ، كان مناسبة لإعداد الشاى وتبادل الحديث وسط الضحك والقبلات (كان من يقبله الرفاق يتأهب للرحيل ليعبر الأردن ويضع القنابل فى فلسطين ، وغالبا لا يعود) . كان الصمت لا يرين إلا على القرى الأردنية المطوقة بهم . كان الفدائيون يبدون جميعا كأنهم ارتفعوا فوق الأرض قليلا كأنما بفعل كأس من النبيذ أو نَفَس من الدخان . ماذا كانوا ؟ الشباب الذى لا يحمل هم الموت والذى يملك أسلحة تشكيلية وصينية تطلق فى الفضاء . إنهم وقد احتموا بأسلحة ترعد إلى هذا الحد ، لم يعودوا يخشون شيئًا .

لو أن قارئًا اطلع على خريطة جغرافية من فلسطين والأردن لعلم أن الأرض ليست صفحة سوية . فالأرض على ضفاف الأردن كثيرة الارتفاع والانخفاض . وكل هذه الملحمة كان يمكن تسميتها « حلم ليلة من ليالى الصيف » رغم زعيق المسئولين الذى شارفوا الأربعينات . كل هذا كان أمرا ممكنا بسبب الشباب ولذة الرقود تحت الأشجار واللعب بالأسلحة والبعد عن النساء ، أى لتجاهل مشكلة عويصة ، ولأنهم كانوا النقطة الأشد سطوعا لأنها الأشد حدة فى الثورة ، ولأنهم كانوا يحظون بتأييد سكان المعسكرات وكانوا فوتوجينيك ، مهما صنعوا ، ثم ربما لإحساسهم بأن هذا الحلم ذا المحتوى الثورى سوف يتحطم عن قريب : إن الفدائيين لم يكونوا يريدون السلطة ، كانوا يملكون الحرية .

عند الرجوع من بيروت ، فى مطار دمشق ، التقيت بشبان من الفدائيين ، نجوا من الجحيم الإسرائيلى . كانت أعمارهم بين السادسة عشرة والسابعة عشرة : كانوا يضحكون وكانوا يشبهون شباب عجلون . سوف يموتون مثلهم . إن الجهاد من أجل بلد يمكن أن يملأ حياة غنية لكن قصيرة . ذلك كان ، فيما نذكر ، خيار أشيل فى الإلياذة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

علــى الصيـــاد

كلهم فى هواك قيس

إلى الشاعر الرائد . احمد حجازى .

لـروابيـه عـاد حُـرُّ الـغنـاءِ
رغـم عـزف الـريـاح والأنـواءِ
عاد للروض يعصر الشدو كالخمر حلالاً للاهثين الظّماءِ
عـاد يَسقـى مـن قلبـه كـلَّ قلـبِ
طـالـمـا شفَّـهُ هجـيرُ التنـائـى
عـاد يسقـى مـع السقـاةِ ويعطـى
فى سخـاءٍ لأمِّـه المعطـاءِ !
عـاد بـين الطيـور يشـدو ولكـن
بلحـون ابيَّـةِ الأصـداءِ

عاد للأم بعد عصف شجونٍ
وليالٍ مرنحات الضياءِ
ذلك الطير من ربا النيل قد عا
د إليه سَمَوْءَلِيّ الوفاءِ

●●●

انا يا طير كنت مثلك عن
أمّى قصيّاً وملء قلبى هواها
إن اكنْ عن خميلها غبت دهراً
فلكم ضاع فى دمائى شذاها
وإذا ما استبدّ بى فى اغترابى
لهبُ الشوقِ هدهدتنى رؤاها
وقضى الله أن أعودَ فألفيتُ الطواويسَ غامراتٍ رُباها !
كم طيورٍ تركتُها وهى تحبو
فسمت فى عشيّة وضحاها
ثم صارت مستنسرات تجوب الـ
أفق فالصاعدون من قتلاها
كيف صارت ؟ بل كيف طارت ؟ سؤالٌ
ضلّ فى جُنْحهِ الجوابُ وتاها !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدتُ يا جنَّتى طليقَ الجناحِ
ساخرَ الشَّدوِ من عواءِ الرياحِ
إن لى فيكِ إخوةً قد تسامَوْا
وعلى هامهم غبارُ كفاحِ
بينهم ماجدون أربابُ مجدٍ
حين كان الكفاح بالأرواحِ
لا ينحر الضمير نحر الضحايا
لارتقاء لشُّها بغير جناح
عدت يا جنتى وفى العوْد صفحُ
وتسامٍ على الأسى والجراحِ
كلُّنا فى حماكِ رغم اختلاف اللون فى الهولِ كالردى المجتاح
وإذا الليل لفَّنا بدجاه
فبأعماقنا عيون الصباح !!

● ● ●

جنتى كم سئلتُ عن تَهْيامى
بك فى كل صحوةٍ ومنامِ
قلت يا جنتى لسحرك لا يُخْدعُ بالحبِّ من ذوى الأحلامِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من وجوهٍ مُضَوَّءاتٍ ولكن
خلف أضوائها كهوفُ ظلامِ
ليس يخفى عليك بالوحى خافٍ
من رياءٍ مقنَّعٍ بابتسامِ
لكأنى أراك فى السحرِ ليلى
حولها الهائمون صرعى هُيامِ
كلُّهم فى هواكِ قيسٌ ولكن
غير قيس الملَّوحِ المستهامِ
من ترى قيسها الأثير لديها؟
هى أدرى بمريمى الغرام

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

يوسف الشارونى

الثـــأر

فى الصباح ادرك أن ناقته فى حالة هياج ، عوّدها أن تشترك معه فى تدخين سجائره ، لابد وأن الأمر بدأ مجرد صدفة غير مقصودة ، ربما وقف ذات يوم يدخن إحدى سجائره بجوارها ، تصاعدت لفائف الدخان ، عبق الجو بها ، تسللت إلى خياشيم شرارة ، لم ينتبه حمدان إلى مشاركة ناقته له فى دخان سجائره إلا حين رآها تقترب متهادية منه كلما أشعل سيجارة ، تقف بجواره فى هدوء — وهى التى تغلب عليها الشراسة — تمد رقبتها نحوه ، تكاد تلتصق فى استمتاع بوجهه المعفر برائحة دخانه . إذا ابتعد عنها خطوات اقتربت منه خطوات .

منذ شهر شعر باختناق فى صدره ، بعدها بأيام ، تحت إلحاح ابنه الأكبر « هديب » الذى يتعلم فى المدرسة ، اصطحبه إلى طبيب الوحدة الصحية ، أعطاه عددا من الأدوية وكثيرا من النصائح أشدها قسوة أن يمتنع عن التدخين . لم يمتنع عن التدخين .

منذ يومين اشتد الألم ، عاتبه ابنه ، جرؤ أن يخفى عنه سجائره ، انتابه — كما انتاب « شرارة » الضيق . ظهر زبدها ، قل رغاؤها وطعامها ، تطالب بما حُرم وحرمت منه . أجبرها أن تبرك ، ركبها أملا فى أنه يركض بها فتتهد قواها وينفثىء غضبها ، حاولت إسقاطه من فوقها لولا مهارته فى الإمساك بخطامها ، مجنونة هى . تقفز مخاطراً . فى ثورة غضبه وعصبيته لا عتلال مزاجه . ضربها فى عنف بعصاه ضربتين على رقبتها . لمح بريق الغضب فى عينيها . حاول أن يصالحها : أسرع يقدم لها تمرا .. عسلا .. لبنا . كل هذا لم يكن ليرضيها . عليه إذن أن يتخذ الحيطة من غدرها ، خبير بطبائع الجمال ، لا سيما مع « شرارة » أطلق عليها هذا الاسم لشراستها على غير عادة النوق ، طباعها أقرب إلى طباع الفحول .

فى الليل لم ينم فى خيمته ، كوّم مكان رقاده خُرّجا كان ملقى فى ركن الخيمة ومنسوله أو غطاءه ، وبعض زرابيله

...اربه المصنوعة من صوف الغنم ، لحماية قدميه من وقدة الرمل وعقاربه وثعابينه ، حتى بدا كأنما هو ممدد فوق فراشه ، قرر أن يبيت فى خيام أبناء عمومته .

فى صباح اليوم التالى قصد إلى خيمته متسلحا ببندقيته ، وجد « شرارة » — كما توقع — قد بركت بكل ثقلها على خيمته ، سوتها بما حولها من رمال .

برقبتها المشرئبة ، وعينيها المدهوشتين لمحته مقبلا فى عنفوان حيويته . تأهب لأية مفاجأة ، أشرع مزلاج بندقيته .. ما لبث أن أرخاها .. رقبتها تسترخى عيناها تنطفئان ، جسدها يفترش الخيمة ، الخيمة تفترش الرمال ، تزداد التصاقا بها .

فى حذر اقترب أكثر وأكثر اقترب .. لا حراك ، أصبحت جثة ، ما تزال دافئة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة فى أعمال جميل عطية

من المؤلف بطلا ..
إلى العالم الروائى الفسيح

● جميل عطية (١٩٣٧ ــ) صديقى وابن جيلى، وواحد من العمد الأساسية التى حملت ما عرف ــ عن صواب أو خطأ ــ بأدب الستينيات: عرف الحياة فى إحدى قرى الجيزة التى سرعان ما أحاطها سياج القاهرة الممتدة شمالا وجنوبا، تلتهم جانبا كبيرا من أخصب الأرض وأكثرها ثمرا، وتحول أنماط الحياة فيها .. تخرج فى كلية التجارة بجامعة القاهرة أول الستينيات، خرج بعدها يعمل معلما فى مدينة مغربية تطل على المحيط، (وتلك مادة روايته الأولى كما سيلى)، ثم عمل موظفا بأجهزة الثقافة الرسمية زمنا، وعرف عنه أنه ــ وهو فى ذلك أشبه بنجيب محفوظ ــ موظف منضبط، يلتزم مواعيد الحضور والانصراف، وسرعان ما أصبح من الكهنة الصغار العارفين بتأويل اللوائح والقوانين (ألا تراه يصر دائما على كتابة اسمه الثلاثى على أعماله ؟)، وذلك حتى خروجه الثانى الكبير نهاية السبعينيات إلى مدينة سويسرية، حيث لايزال يقيم ويعمل، يبدو مستقرا فى حياته الخاصة مع زوجته السويسرية، والعامة حيث يعمل مراسلا لبعض الصحف والإذاعات العربية هنا وهناك.

لكن انشغاله الرئيسى هو إنتاجه الأدبى، وقد أصبح له ــ خلال السنوات الخمس الأخيرة بوجه خاص ــ حضور واضح، ورغم منفاه الاختيارى الجميل، لم ينقطع أبدا عن القاهرة، فلا تكاد تنقضى بضعة شهور حتى نجده بيننا، يقضى سحابة اليوم فى مقهاه المعتاد وسط المدينة، يلقى أصدقاءه، مستمعا ومتحدثا يسأل وينقب "ويُطَقِّس"، وتمتد موائد الثرثرة حتى تطوف بكل ماحدث ويحدث فى السياسة والمجتمع والثقافة، ولاينسى أن يتزود ــ قبل أن يعود ــ بأحدث الأعمال التى تتناول الواقع المصرى فى وجوهه المختلفة.

لقد عاش جميل تجربة جيله الذى تفتح وعيه على مايحدث فى مصر بعد ١٩٥٢ (وهذا التاريخ ذاته هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنوان روايته الأخيرة) ونضج على وهج الستينيات اللافح ، اجتهد فى أن يتفهم جدل الواقع ، وأن يجد لنفسه مكانا فيه ، وسلك السبل المتاحة كلها كى يكتسب المعرفة والقدرة على الإبداع ، قرأ واستمع للموسيقى وارتاد المعارض والمسارح ، وعند هذا الجيل كانت ١٩٦٧ هى المطرقة الهائلة التى صكت الرءوس ، أطاحت بالثوابت وكشفت عن المخبأ كله ، كانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار وقادة وأسلوب حياة وفى العام التالى خرج الطلبة يتظاهرون ، ويذكرون سادة النظام بأمور كانوا قد نسوها : أن الناس يمكن أن تتظاهر مطالبة بالتغيير . وانطلق الرصاص إلى الصدور . فى ذات العام اجتمع عدد من الأدباء والقاصين والشعراء والرسامين فى مقهى «ريش» ليصدروا مجلة عرفت باسم «جاليرى ٦٨» وكان جميل عطية مديرا لتحريرها ، ورغم أن عمله فى تلك المجلة كان أقرب للشئون المالية ، إلا أن اسمه ظل من الأسماء القليلة التى ثبتت على الأعداد الثمانية الصادرة على طول فترة ممتدة من مايو ٦٨ حتى فبراير ٧١ (كان المفروض أن تصدر شهرية ، لكنها أصدرت أربعة أعداد فى ٦٨ ، وثلاثة فى ٦٩ ، وتوقفت طوال ٧٠ ، ثم أصدرت عددا أخيرا فى ٧١) .

وإننى أستأذن القارىء فى الوقوف لحظة عند تلك المجلة ، فهى قد أثارت — حين صدورها — اهتماما واسعا بين الكتاب والمثقفين ، داخل مصر وخارجها ، وبدا أنها تمثل تجربة جديدة فى إصدار مجلة ثقافية خارج أطر أجهزة الثقافة الرسمية التى كانت تتولى إصدار المجلات وقت صدورها كانت مجلة «المجلة» ومجلة «الكاتب» — بوجه خاص — تصدران منتظمتين وكانتا تنشران لمعظم الكتاب الذين أسهموا فى إصدار «٦٨» وتحريرها، ورغم أنها لم تعتمد على تمويل من «جهة رسمية» ما ، إلا أنها لم تقطع كل الروابط بتلك الجهات ، وظلت تعتمد على «صفحتى» إعلان ، من دار «الكاتب العربى» التابعة لوزارة الثقافة .

ومراجعة الأعداد الثمانية التى صدرت من «٦٨» تفرض بعض الملاحظات :

● أول مايلفت النظر إصرار القائمين على تحريرها (ثمة أسماء أربعة هى التى بقيت من العدد الأول للأخير : إدوار الخراط ، أحمد مرسى ، إبراهيم منصور ، جميل عطية ، أضيفت إليها أسماء أخرى — لعدد أو أكثر — ثم رفعت) على أن يؤكدوا أن المجلة «لاتصدر عن جماعة مغلقة على ذاتها ، ولاتقتصر على كتاب بعينهم» ، وهى ترحب بكل تجربة طليعية أو جديدة ، «ولاتشترط فى ذلك كله «وجهة نظر» ما ، أو «موقفا» بالذات ، أو «مدرسة» فنية أو فكرية محددة» ، هذا ما دأبت المجلة على إثباته على غلافها الأخير من عددها الثانى إلى الثامن ، ويبدو أن هذا الإصرار جاء ردا على افتتاحية العدد الأول (كتبها أحمد مرسى ، وجاء فيها : «بصدور العدد الأول من مجلة «٦٨» فى ظل الأحداث التاريخية والمصيرية التى تشهدها البلاد ، لايسع المجلة إلا أن تقطع على نفسها عهدا ، بأن يكون لها شرف وضع لبنة متواضعة فى صرح الوطن الاشتراكى الديمقراطى الحر الجديد») ، ويتكرر هذا الموقف فى أعداد تالية على نحو أو آخر (فى العدد السادس الخاص بالقصة المصرية المعاصرة تتحفظ «هيئة التحرير» فى تقديمها على الدراستين النقديتين المنشورتين ب : «ففى هاتين الدراستين آراء لها قيمتها ووزنها .. لكننا نود أن نؤكد

ان مسئولية هذه الآراء تقع على عاتقهما وحدهما .. بل إن هيئة تحرير «٦٨» تؤمن بآراء وأحكام قد تتعارض تعارضا بينا وآراء الأستاذين إبراهيم فتحى وغالب هلسا وأحكامهما أما ما نشره ادوار الخراط باسمه فى العدد الأخير فلعله يكون أخطر وأوضح مانشرت المجلة فى هذا السياق ، كتب الخراط عن تجربة «٦٨» كلها : «لم يكن ولايمكن أن يكون لنا نبراس من عقيدة أيا كانت ، ليست «٦٨» سيريالية ، ولا وجودية ،ولا ماركسية — هذه كلها عقائد وسبل مطروقة ولعلها تكون قد أصبحت مسدودة.. وأخطر مزلق يمكن أن تتردى فيه «٦٨» أن تضع لنفسها «بيانا» وأن تتخذ لنفسها «موقفا» ، وأن تصدر عن «عقيدة» .. أتمنى لـ ٦٨ أن تكون ساحة مفتوحة ، رحبة الهواء ومتلاطمة ، وأن تنأى بنفسها عن «الالتزام» الملتزمت بالعقائد والأيديولوجيات ، إلا التزامها بأخلاقية البحث عن جمال ما ، هو جمال الحقيقة المروع ، والصدق فى البحث ...»

ذلك ماكتبه ادور الخراط باسمه الصريح ، وقد كان دائما صاحب نفوذ كبير فى تحرير المجلة (وتحس حضوره فى كتابات أخرى باسم المجلة أو هيئة تحريرها) ونشاط إلى تزويدها بترجمات عن الآن روب جرييه وصمويل بيكيت وفرناندو أرابال وسواهم ، ولاشك فى أن هذا الموقف الرافض لأى «بيان» أو «عقيدة» أو «التزام» والدعوة إلى التقيد فقط بالبحث عن «جمال الحقيقة المروع»كان أهم الأسباب فى تعثر «٦٨» ثم توقفها .

لم يكن لأحد فى ذلك الواقع الذى أعقب ٦٧ : الأرض محتلة ، والقوات المسلحة مدمرة مهزومة ، والنظام مثخن بالجراح ، ورئيسه لا ينشغل بشىء سوى إحكام القبضة فى الداخل ، واحتواء أى شكل من أشكال المعارضة الجذرية او المراجعة الجادة للواقع الذى أفرز الكارثة ، ثم محاولة العمل على إنشاء قوات مسلحة قادرة على درء الهزيمة .

أقول : لم يكن لأحد فى هذا الواقع أن يدعو الكتاب والمبدعين للتحلل من أى موقف أو «التزام» مالم يكن هادفا إلى شكل من أشكال هذا الاحتواء ذاته ، موجه نحو فئة من أكثر الفئات تمردا وقدرة على الرفض والمراجعة . والحقيقة أنه لايمكن لأحد أن يتحدث عن إدوار الخراط — فى ذلك الحين بوجه خاص — دون الحديث عن علاقته الوثيقة ، الدائمة والمقيدة بجنرال الثقافة والإعلام يوسف السباعى . وقد كان أحد وجوه الخراط أنه من أذكى رجال السباعى العاملين على نسج الروابط والوشائج بينه وبين شباب الكتاب والمبدعين (وله فى ذلك وقائع كثيرة شهودها أحياء) .

إنما فى هذا السياق فقط يمكن تفسير موقفه من ناحية ، ونفوذه الكبير فى تحرير «٦٨» من الناحية الثانية ، ويقتضينا الإنصاف أن نقول — على الفور — إن المجلة نشرت أعمالا معارضة لهذا التوجه لابراهيم فتحى وغالب هلسا بوجه خاص .

● الملاحظة الثانية الهامة أن المجلة كانت معنية بالقصة القصيرة عناية قصوى وربما كان السبب أن هذا الشكل كان أكثر الأشكال شيوعا بين المبدعين آنذاك ، وأعدادها تحمل أعمالا لأهم قصاصى ذلك الجيل (إبراهيم أصلان ومحمد البساطى) ويحيى الطاهر وعبد الحكيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قاسم ، وبهاء طاهر،وسليمان فياض وحافظ رجب ، ومحمد مبروك،وجميل عطية،وسواهم) . كما أصدرت عددين خاصين احدهما عن القصة المصرية ، ويضم الثانى «ملفا خاصا» عن إبراهيم أصلان ، نشرت فيه خمسا من قصصه القصيرة وثلاث دراسات عن أعماله (صدرت مجموعته الأولى «بحيرة المساء» عقب صدور هذا العدد مباشرة فى ١٩٧١) .

لكن مايلفت النظر هنا احتفاء المجلة بنشر أعمال لكتاب لم يقدر لهم أن يواصلوا الطريق ، أولم يلعبوا اى دور فى تطوير هذا الفن وإثرائه ، أو لا يعلم احد عنهم شيئا بعد . (والأمثلة كثيرة أشير منها إلى أسماء : إبراهيم عبد العاطى وأحمد البحيرى وعبد الله عبد الرازق وحسين على حسين ومحمد الشارخ وسواهم) ، ولم يكن هذا الأمر قاصرا على القصة ، بل ثمة حفاوة خاصة بكتاب بذواتهم (ولعل أبرز الأمثلة هنا أحمد مرسى الذى نشرت له المجلة «شعرا» ، وكتابات ورسوما ، كما نشرت مقالا عن معرض له بقلم ادوار الخراط وخليل كلفت الذى نشرت له المجلة شعرا وقصة ودراسات !) .

ويبدو لى أن هذا كان أمرا لامهرب منه لمجلة يتم تحريرها — حرفيا — على مقهى «ريش» ، حيث لايمكنك أن تمنع أحدا من الجلوس والمشاركة ، مجلة يتعدد المسئولون عن تحريرها ويتبدلون ، مجلة تعانى من مشاكل مالية وإدارية (من المؤكد أن يوسف السباعى قدم لها دعما ماليا عن طريق الخراط) وهى لهذا كله معرضة لضغوط قوية ومؤثرة كى لاتخرج عن سياق محدد سلفا،وكى تبقى داخله لاتتجاوزه ، حتى إن استطاعت ! .

هكذا تعثرت تجربة «جاليرى ٦٨» فتباعدت أعدادها ثم انفض سامرها،وقد ألقت ثمانية احجار فى بحر الثقافة المصرية ، المضطرب والمقهور ، بعد ١٩٦٧ .

* * *

أقفل هذا القوس ، إذن ، وأنهى هذه الجملة الاعتراضية .. فى «جاليرى ٦٨» نشر جميل عطية عددا من قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعته — الوحيدة حتى الآن — والتى صدرت فى بغداد ، ١٩٧٦ ، بعنوان «الحداد يليق بالأصدقاء» .

وهى عندى مجموعة هامة ، لعلها لاتقل أهمية عن بعض المجموعات التى أكدت تميز قصاصى هذا الجيل عن سابقيهم ، أعنى مجموعات مثل ، «بحيرة المساء ، ٧٦» لأصلان ، و «الخطوبة ، ٧٢» لبهاء طاهر ، و «الدف والصندوق ٧٤» ليحيى الطاهر ، وربما أيضا «أوراق شاب .. ٦٩» للغيطانى وهى تضم أربع عشرة قصة قصيرة ، يقسمها الكاتب مجموعات داخلية : قبل الطوفان الطوفان ، واستمر الطوفان ، ثم أقاصيص وتنويعات على ألحان سابقة ، وربما لا يكون القارىء بحاجة لذكاء كثير كى يحدس ما هذا الطوفان ، لن يكون سوى ما حدث فى ٦٧ واستمر بعدها .

قبل الطوفان كان جميل معنيا بتقديم عالم يبدو خلوا من المعنى لكن المعنى خبىء فى داخله مثل الدرة داخل المحارة . عالم يبدو وقد تخلخلت اسسه المنطقية ، لكن داخله منطقه الخاص ، وكلا البطلين مجنون — عاقل لو صح هذا الوصف ، وفى قلب مايبدو هذيانات وهلاوس يختبىء الهم المرتبط بالواقع الموضوعى خارج الذات :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولهما مهموم بمسألة المرأة الفقيرة المريضة المرغمة على العمل كى تعيش وتعيل رضيعها الذى تتركه — مثل عصفور وحيد مهيض الجناح — كى تؤدى عملها الشاق وتتقاضى قروشها القليلة (قصة المربع الدائرى) ، وثانيهما مقهور لايستطيع التعبير عما يراه خطأ فى العالم من حوله ، وحين يحاول ممارسة هذا الحق يقع عليه القهر ، ويرغم على الصمت وابتلاع المهانة ، فلا يجد خلاصه إلا بأن يلقى «خطبته الهامة وسط قوارير الزيت» فهى وحدت [illegible] أن تنصت إليه ، والمسألة [illegible] عند قضيته الشخصية وحدها ، بل تتسع لتشمل العالم كله : «المذياع يحمل إلىّ أنباء من داخل المقهى ، مات ثلاثمائة من الجوع فى قريةبالهند ، الطائرات مازالت تقصف مدن فيتنام بالقنابل منذ ثلاثة أيام ، خطف الزعيم وهو يسير فى شوارع سان جرمان بباريس ، أسراب البوم والخفافيش تصفق فى الطرقات ..» .

ولم يكن عبثا ان يهدى جميل قصته هذه «خطبة هامة وسط قوارير الزيت «إلى يوسف الشارونى وقصته «دفاع منتصف الليل» (مجموعة «العشاق الخمسة» ١٩٥٤) ، فهذه الأخيرة تبدو الأصل البعيد ، وهما معا ينتميان لعالم فرانز كافكا دون سواه ، فيهما هذا البطل البرىء المحاصر ، يحاط به دون أن يعرف لنفسه تهمة أو جريرة ، يلوب فى شوارع المدينة ، وأزقتها (نفس الدورات المحمومة التى يضيع فيها المساح أمام «القلعة» وروبرتسون فى دهاليز «السفينة» وهو واثق أن ثمة من يتعقب خطاه ، ويتربص به ، وأنه يمكن أن يلقى أشد العقاب وليس من يأبه له أو يبالى بمصيره .

لكن الشارونى حين كتب قصته أواخر الأربعينيات جاءت تأثرا مباشرا لقراءات كاتبها ، دون أن تعنى شيئا فى الواقع آنذاك ، وكانت — على نحو من الأنحاء — تنويعا مصريا على لحن كافكاوى ، أما حين كتب جميل قصته منتصف الستينيات فقد استطاع أن يربطها بهموم يطرحها الواقع أكثر مما فعل الشارونى بقصته ، ولهذا كانت « خطبة هامة » .. واحدة من أهم وأشهر قصص الستينيات .

فى « الطوفان » [illegible] هى لب المجموعة ، والقصص لا تبدو منفصلة ، بل هى مترابطة تدور حول منظومة من الشخصيات ، تتردد فى معظمها بذات الملامح وإن تبادلوا الأدوار أحيانا . ثمة صديق ميت ، وأرملته تسعى لزواج جديد ، لكن هذا الغائب يفرض حضوره الثقيل على الإحياء ، لا يلتقى إثنان منهم إلا ويشيران إليه أو يتحدثان عنه ، بل إننا نستطيع أن نمضى أبعد ، فنرى هذا الحضور يدفع بالأرملة والعشيقة إلى التقارب من خلال استرجاعه ، ويبلغ تقاربهما منطقة محظورة . تحكى العشيقة : «وفجأة جذبت سروالها إلى أسفل ، ومددت يدى بين ساقيها ، وكان شعرها غزيرا ، وأحسست بالتقزز ، وتأملتها برهة ..» ، والعشيقة أخت لأحد أبطال المنظومة ، يحكى هو مرة ، وتحكى هى أخرى ، وتتردد فى المنظومة ملامح الشخصية اليسارية التى عرفت المعتقلات والسجون وخرجت منها قبل منتصف الستينيات . هذا أحدهم (قصة «أهداب المدينة») فى الثامنة والثلاثين ، لا أسرة ولاعمل ثابت ، لاتزال كتفه تؤلمه من آثار المعتقل ، ولايزال يسأل نفسه وصاحبه :هل حققنا شيئا ؟ على الضفة الأخرى يقف أولئك الذين صعدوا ويصعدون دون توقف ، وهذ الوصف لواحد منهم ينطبق على باقيهم ، «يعرف مواقع قدميه منذ عام ٥١ ، لا يعلن رأيا أو يتخذ موقفا ، يتقدم

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فى صمت فلا يلتفت إليه الحاقدون ، ويحسبه المسئولون سائرا فى ركابهم ، خدم كافة الرجال ، تبدلت الشعارات وظل هو يترقى ..» .

ويحكى لنا «مينا» ــ فى القصة التى تحمل اسمه ــ تفاصيل ماحدث بعد الخروج من المعتقل فى ٦٤ : حين خرج قال لنفسه إن الفرصة قد حانت لتتجسد الأفكار فى المادة ، ولكى تتدفق حياة اكثر وعيا ، وتتفجر الطاقات الكامنة فى القلوب ولكن الأيام مضت «رأيت خيرة الشباب وقد انقسموا شيعا وطوائف ، بعضهم لايجد مايسد الرمق ، كلمته مصادرة وحياته فى خطر ، وآخرون أخذوا يرفلون فى ثياب المجد ، يصفقون لأقل بادرة ، يردون التحية بأحسن منها ، يسودون الصفحات فى المديح ، يدبجون الكلام ظاهره صواب ، وباطنه خواء .. رأيت نفسى اقضى يومى على المقاهى ، أتسكع فى الطرقات فى صحبة نساء موتورات ورجال مخمورين ، وأدور على دور الصحف دون فائدة .. رأيت الموت فى عيون الشباب وشممت رائحة العفن فى الكلمات ، كانت الأكاذيب فظيعة .. «لهذا كله قرر مينا أن يعتزل المدينة والناس ، وأن يوقف زمنه الخاص عند ٦٤ فلا يبرحها ، وأن يقيم وحيدا فى بيت على جبل المقطم ، وبعد عدة سنوات رأى حديقته وقد اخضرت وأزهرت ، وتكاثر الدجاج والبط ، وتذكر سفر التكوين وقصة الخليقة وقال لنفسه : هذا حسن يامينا ، ومثلما حدث فى قصة الخليقة : جاءت المرأة لتخرجه من جنته ، وقد علقت فى رقبته تهمة قتل الأب ! .

مرة ثانية : ليس مينا وحده ، فهذا فايز ــ الرسام الذى مات ــ يقول عنه صديقه إنه مات يوم قرر هجر السياسة . ويتحدث عن لوحاته الأخيرة : «كان يزهق روحه وهو يخطها ، كنت أزوره فى مرسمه ، فأجده فى حالة هوس ، كان يقول لى : تأمل القاهرة وأقرأ الجبرتى وتحدث إلى الناس ثم قل لى : أين تقف ؟ .. ؟» .

وحين تكتمل هذه المنظومة من القصص نكون قد ازددنا معرفة بأبطالها فايز وزينات ومنار والصديق الذى تتعدد أدواره . كلهم مشتبكون بواقع الستينيات . فاعلين او ضحايا ، بعضهم هرب فى الوقت المناسب وخرج للعمل فامتلك المال ، ثم عاد أو لم يعد ، والذين بقوا خانوا واعتزلوا أو ضاعوا ، من ورائهم جميعا جو عام ، يبرع الكاتب فى نسج تفاصيله ، خاصة جو قاهرة مابعد ٦٧ ، يصفه أحد هؤلاء فى رسالة له : «القاهرة الآن فى نكسة ، اليهود على حافة القناة ، والعرب فى حالة انقسام دائم ، وصديقك مازن أبو غزالة قد قتل ، وزحمة المواصلات فى الصيف خانقة ، وأقوال اليهود سهام فى القلب وعيون الناس مليئة بالانكسار ، والحقائق غائبة ، وفساتين الفتيات قصيرة ، وحركات الطلبة فى العالم مجهضة،وكل شىء ينضح بالقرف .. ، ولقمة العيش تقتل الكادحين والمدينة القديمة اصبحت مرتعا لعبدة الأوثان ، وليس بقائل : أنا الحق ! ..» ، فى هذا المناخ العام تتحدد أحداث بعينها ، فتشغل ليلة موت عبد الناصر إحدى القصص (قصة «كلمات رجل حزين» يقول بطلها : «كنا نظن أنه لن يموت ، سوف يعيش ما امتدت بنا الحياة ، كانت ثمانية عشر عاما مرهقة ..» ، ويشغل وصف القاهرة» يوم العشرين من سبتمبر» (٦٧) قصة أخرى .

فهل حدث فى ١٩٧٣ ماغير هذا الواقع ؟

تجيب قصة«الأيقونة» القصة الوحيدة فى القسم الثالث : البطل فى سيارة تقل صحفيين وإعلاميين فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطريق إلى سينا بعد ٧٣ ، إلى جانبه امرأة أجنبية يشتهيها لكن ذكرياته تأخذه بعيدا عنها إلى صديقه ميخائيل : المقاتل الذى استشهد بعد أن شارك فى إقامة المعابر ، كان يقول إن سيناء أنثى فى حاجة إلى إخصاب ، ذهب ليخصبها ولم يعد ، ترك وراءه أختا ترد فى ذكريات الراوى ، فيروح يحلم : «هى سوف تخلع السواد وتتزوج ، وأحمل طفلا بين يدى ، وترضعه من ثدى صغير كالنبت الأخضر ، وحفنة من الرمال فى حجرتنا بداخلها وردة حمراء عليها كلمة واحدة : العبور ، وميخائيل الصغير جدا ، قطعة لحم هشة حمراء ، يبكى بين يدى ويبتسم ...»

لكن تلك نهاية زائفة ، قد تليق بواحد من ميلودرامات السينما المصرية . لأنها تفرغ التوتر ، وتزيح الهم عن القلب وتخدر الحس بامتداد غير طبيعى ، وهذا ما لا يريده الكاتب ولايقصد إليه ، هكذا : «أهمس فى أذنها : لنفترق ، وحفنة الرمال سوف تبقى بجوارى ، وميخائيل الصغير ، قطعة اللحم الهشة ، سوف تلده امرأة أخرى ...» .

لماذا ؟ الجواب ذات العنوان الذى يحمله هذا القسم ، واستمر الطوفان ..» القسم الرابع والأخير يضم ثلاث قصص ، هى لوحات صغيرة ، يلعب الحوار بين اثنين فيها أهم الأدوار ، وتشى كلها بانقطاع العلاقة والعجز عن التفاهم ، وتحسن انتقاء التفاصيل واستخدامها فى عناية واقتصاد .

عن عمد أطلت الوقوف عند هذه المجموعة ، لأنها سقطت — أو كادت — من إهتمام الكتاب والقراء بأعمال صاحبها ، بغض السبب لأنها طبعت فى بغداد ، ولعل طبعتها قد نفدت قبل أن تبلغ أيدى الكثيرين ، وعندى أنها مجموعة هامة بين أعمال صاحبها وجيله على السواء ، وفيها تلك السمات الخاصة التى ستتضح فى أعماله التالية : الهم الجنسى الواضح ، والدحول إلى مناطق معتمة فى التكوين النفسى — الجنسى للأبطال وهذا التكوين العقلى والشخصى الخاص بالقبطى المصرى فى قصتى (مينا و« الأيقونة ») والمعرفة بأحياء المدينة (القاهرة) المختلفة خاصة أحشاءها القديمة حيث المآذن والقباب والكنائس ، وأخيرا هذا الاهتمام — الذى يبدو زائدا أحيانا — بمفردات الفن التشكيلى والموسيقى .

* * *

بين قصص مجموعته ، الحداد يليق بالأصدقاء» يثبت جميل عطية الفصل الأول من روايته الأولى «أصيلا» ، التى صدرت فى دمشق ، ١٩٨٠ .

وإذا كان صحيحا أن الرواية الأولى تكون — فى العادة — وثيقة الصلة — بحياة كاتبها ، فإن اصيلا يمكن أن تكون لونا من التسجيل الفنى لعامين قضاهما جميل فى تلك المدينة الصغيرة الجميلة (٦١ — ١٩٦٣) ، حتى أبعد عنها حين اشتعلت حرب الحدود بين المغرب والجزائر ، وأرسلت مصر قواتها لمناصرة الجزائر ، فقطعت المغرب علاقاتها بمصر .

وبطله — منذ الصفحة الأولى — ضجر من حياته فى تلك المدينة ضائق بها ، تأخذه خواطره بعيدا إلى القاهرة حيث خطيبته التى مرضت فجأة ، وأصبحت مهددة ببتر ساقها ، حركته فى المدينة وسط أصدقاء مغاربة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصديقات إسبانيات (ونحن لانعرف عنهم وعنهن سوى معلومات قليلة لاتكفى لخلق شخصيات مستديرة ومكتملة أسباب الحياة) فى الكازينو والشوارع وأمام المحيط . وقد اختار الكاتب أيسر الأشكال وأكثرها طواعية : الانتقال الحر فى لقطات مثل اللقطات الفيلمية ، من شخص لآخر ، ومن أصيلا للقاهرة ، ويقسم عمله إلى فصول ، دون ضرورة ، فالرواية كلها حركة حرة لاتتقيد إلا بمنطقها الداخلى ، المتماسك أحيانا ، المخلخل معظم الأحيان .

وكلما تقدمت الحركة اتسعت «البانوراما» . ودخل إلى العمل ابطال جدد لكن الكاميرا تبقى دائرة حول الأستاذ عادل «أو قناع المؤلف» ، وشيئا فشيئا يتكشف لنا الوجه الخفى للمدينة التى يراها» هادئة هدوءا لامثيل له فى القاهرة فيقول له صاحبه المغربى وهو يحاوره : «لايغرنك هذا الهدوء ، المدينة الآن تشتعل فى الداخل ، هناك حيث قلب اصيلا ، قلب المدينة الحقيقى ، المواقد مشتعلة ، الاطفال جوعى ، المشاجرات بين الآباء والأمهات ، وبين البائعين والمشترين،بين من يتشوقون إلى كسرة خبز ، او قطعة من البطاطا لسد الرمق ، ومن يكدسون النقود فى البنوك ....»

غير أن الوجه الذى يتكشف لنا فى نهاية الرواية تتمثل أبرز ملامحه فى العهر والشذوذ والممارسات الجنسية المختلفة : ثمة آسيا العاهرة وما حدث لها مع الضابط العنين ، ورقية العاهرة أيضا ، وحكايتها مع الحسانى ، (وإن كان لها سياق آخر ، كما سيلى) ، وهذا العجوز الأسبانى الأحدب ومغامراته النسائية الداعرة التى لاتنتهى (وهذا نموذج لحديثه إلى نفسه : «فى يوم ما ياأصيلا سوف تعرفين الحقيقة ، وسوف يعرف هؤلاء الذين يسيرون فى كبرياء ، وصلف كم من نساء الأشراف ضاجعت ...» ، ولايكتفى المؤلف ، بل يروى لنا بالتفصيل كيف تسعى أمراة تعمل لحسابه كى تقود له امراة تاجر كبير فى المدينة !) ، أضف إلى هذا كله علاقة شاذة يرويها المؤلف فى مشاهد كثيرة بين رجل انجليزى ورفيقه المغربى ، كأنما بالتصوير البطىء .

لكن رقية كان لها ماض آخر يتمثل فى علاقتها بالحسانى ، وبالنضال المسلح من أجل تحقيق استقلال المغرب من مستدعيات الحسانى ومستدعياتها ، ينبثق الماضى الذى صاغ حاضرهما وأوصلهما للفاجعة الأخيرة فى مستدعيات الحسانى : اشتركت معنا فى عمليات كثيرة ، نقلت الاسلحة ، خبأت المنشورات . قال له الزعيم : تزوجها ياحسانى ، لكن هذا كان مشغولا بالرغبة فى السفر والتطلع للوظيفة الكبيرة . ثم استشهد الزعيم «قتله الخونة» الكلاب المدربة على النهش ، وسافر الحسانى ونسى المغرب وتغافل عن رقية ، وضاع ، وحين عاد بعد سنوات كثيرة وجدها بغيا . وها هى رقية تتذكر ذات الأحداث : «عندما انتهت الحرب قالوا عنى بطلة ، وعرف الناس التى كانت تحمل القنابل والمنشورات وتجوس فى شمال المغرب ، والآن أصبحت بغيا ، يلهج الذكور بمفاتنها فى سهراتهم ...» .

النهاية التى ينتهيان إليها — وتنتهى بها الرواية كلها — تبدو مفتعلة مبررها إيجاد «حدث» ينهى تلك الحركة الحرة للكاميرا ، فلماذا يغمد الحسانى الخنجر فى صدره ، بين القبور ، على مرأى من رقية ؟ ، إننا لانرى سببا مقنعا يدفعه لهذا الفعل العنيف ، بل رأيناه وقد ألف حياته بين السكر والفراغ واجترار الذكريات .

هذه العلاقة هى التى تتكامل لـ «أصيلا» ، وهى تشير — على نحو من الأنحاء — إلى حقيقة تتردد فى

الأدب المكتوب عن تجارب المغرب و(الجزائر) بعد الاستقلال : والوصوليون والانتهازيون يستولون على كل ماناضل الناس وحملوا السلاح من أجله ، أما المجاهدون الحقيقيون الذين لايقبلون بالتنازلات ، يتم إقصاؤهم ليضيعوا في النسيان أو الخمر أو العهر أو اجترار الماضي . هكذا ضاع الحساني وضاعت رقية .

بقية شخصيات الرواية مكتوبة بإيجاز ، وثمة اختلاف في أهميتها النسبية ، بمعنى أن شخصيات منها كانت بحاجة لمزيد من الإفصاح ، وأخرى تقدم عنها الرواية تفاصيل مجانية كثيرة لاتضيف شيئا . ويبدو لنا الأستاذ عادل ، المعلم المصرى ، وجه المؤلف العارف بكل شيء ، ثقيل الظل ، لايمل قول كلمات لاتعنى شيئا مثل حكيم أعور ، مشغولا بالتفكير في العلاقة بين الزمن والحركة ، يقف أمام البحر متسائلا عن معنى الديمومة عند برجسون ، ولولا مستدعياته عن خطيبته في القاهرة لزاد ثقلا على ثقل .

في «أنشودة للبساطة» يكتب الأستاذ يحيى حقى مشخصا أمراض القصة القصيرة التى كان يكتبها هذا الجيل (المقالات مكتوبة ومنشورة في ١٩٦٧) ومن بينها آفة الفقر اللغوى ، بمعنى انهم «لا يجدون للتعبير عن معنى له أكثر من صورة وبالتالى اكثر من لفظ .. إلا لفظا واحدا لايتغير ، يستخدمونه في جميع المواضيع حتى إنه يتكرر في القصة الواحدة اكثر من عشرين مرة : ودلف إلى الباب ، دلف إلى الفراش ، دلف صباحا ، ودلف مساء ، دلف وهو متعب ، دلف وهو نشيط ..» ، ويكتب — في مكان آخر — انه ظل يقرأ هذه الكلمة في أعمال عدد من الكتاب حتى أحس بأنه يقول لنفسه بعدها ، «وها انا أدلف إلى فراشى ! ..»

وقد أحصيت عشر مرات يستخدم فيها جميل عطية دلف ويدلف في الصفحات الأولى فقط من « أصيلا » ثم ضجرت فلم أواصل الإحصاء !

قلت إن جميل عطية قد أصبح له حضور واضح في الواقع الأدبى المصرى رغم منفاه الا ختيارى في سويسرا ولعل هذاالقول مرده رواياته الثلاث التى نشرها خلال السنوات الخمس الأخيرة ، « البحر ليس بملآن ، ١٩٨٥ » و « النزول إلى البحر-ذات السنة ، ثم ١٩٥٢ ، في يوليو تموز ١٩٩٠ والروايات الثلاث منشورة في القاهرة .

ولعل الأولى منها أقرب إلى «أصيلا » منها إلى العملين الأخيرين وربما كان مبعث هذا الحكم عندى انها روايته الوحيدة المكتوبة بضمير المتكلم وتدور في معظمها — حول خبرته الشخصية في مدن المغرب ، مع صاحبته الغربية ، وإننى أرى وجه الكاتب فها يخايلنى دائما وراء قناع الراوى ، حتى في ملامحه الفيزيقية (يكتب جميل على لسان راويه : « إننى أسمر البشرة وسيم الوجه زائغ العينين قصير القامة ، غير اننى قليلا ما أتبين أننى قصير القامة ، وأرقب فارعات القوام في شراهة ... » ، ثم هو راو « مثقف » واع بوعيه قادر على تحليل مشاعره ، والنظر في افكاره واقتناعاته وروايته مزيج متماسك من ذكريات الطفولة والصبا في الحى القديم ، وحاضره المعيشى مع صاحبته السويسرية في مدينة « بازل » ذكريات الطفولة والصبا في حوارى « مصر القديمة » إلى جوار الكنائس وجامع عمرو ، وهى ذكريات — في مجملها — داعية للإحباط والاسى ، فهو يذكر موت صديقة صباه بالسل ، ومرض صديقه مرضا معديا حتى منعته أمه من رؤيته ، هو ذاته لم ينج من المرض : « وأنا الصبى البكرى في العائلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أولد عليلا ، وتبيع أمى قطعة حلى وأتداوى حتى أعود قادرا على المشى وقد تعافيت ، وأصبحت كثير الثرثرة ، ضعيف الذراعين ، قصير القامة . . »

وتختلط ذكريات الفرد بذكريات الوطن : وتنتهى حرب ٥٦ فجأة وتملأ الأساطير السماء فقد خرجت مصر منتصرة ، وعصر المعجزات باق إلى الأبد ، فالحق فوق القوة ، وهزم أبناء الفلاحين الحفاة الجوعى ثلاث دول . . » وقبل ٥٦ كانت ذكريات ٤٨ : « كانت الحكايات تدور فى المدرسة حول الفالوجا والضبع الأسود وبطولات أخرى والحكومة تجمع سيارات النقل من الجراجات ، متقترب من سائقى السيارات ونحذرهم ، بينما نهتف فى الطرقات بفلسطين ونحلم بالبطولة » من ٤٨ إلى ٥٢ إلى ٦٧ وما بعدها يصوغ الراوى رؤيته : « عقل مشدود إلى أيام طفولتى وصباى وشبابى ، وصوت ناصر ، وهو يهدر كالمحيط فى عقول العامة ، ويهدر فى داخلى أنا أيضا ، ويصيبنى بالزهو والخوف ، أراه وهو يتحدث فى الميادين إلى العامة ويخطب فيهم وتحملنى أحلامى بعيدا معه فوق بساط من الكلمات الدافئة وتملأ رجال الأمن الطرقات ، يتخفون فى النواصى ، ويصعدون إلى الباصات الحكومية ، ويتحدثون إلى العامة ، ويأخذونهم إلى الجحيم فأحس بالخوف .

ويقول لنا لراوى إن من أعاجيب مصر أنه هو ــ الفتى الجائع إلى الطعام فى طفولته ــ وابن العائلة المطحونة فى دوامة الاحتياجات الصغيرة ــ قد تحصل على متعة السفر ومتع أخرى ، سافر أولا إلى المغرب حيث عمل معلما (رواية أصيلا) ثم أسبانيا حيث تعرف على صاحبته السويسرية للمرة الأولى : أشبيلية : قرطبة ، غرناطة ، قصر الحمراء ، حدائق المخيرالدا ، موسيقى دى فايا ، عيون المها ، استدارة الأرداف ، حلاوة اللغة الاسبانية وأتت إلى مائدتى وجلست . . . . وذات صيف دعته إلى مدينتها « بازل » المدينة التى حفر اسمها فى ذاكرة العرب بحروف من الكراهية ، والكازينو الذى عقد فيه اليهود الأوائل اجتماعهم لا يزيد عن كونه مطعما وبارا وقاعة صغيرة للحفلات الموسيقية . . » وها هو الآن ــ بعد عشرين سنة من اللقاء الأول ، وبعد آلاف الأميال التى قطعها بالسيارات والطيارات يقيم مع صاحبته فى بازل يشرب القهوة بالكريمة ، ويدخن ويثرثر بالألمانية .

وطبيعى أنه يحس نحو بازل إحساسا متناقضا ، هو الذى يقول فى مستدعياته بوضوح إن فلسطين هى القضيه والحلم ، وقد رأى نفسه ذات ليلة . . فى أحد كوابيسه . وحيدا فى الضفة الشرقية يطارد دبابة إسرائيلية بالحجارة فقد متعة الحلم ، فى الحلم،حين قال لنفسه:إن هذا ليس سوى حلم يقظة ، وقد أصبحت الأحلام نزهته الصباحية .

وتنتهى والبحر ليس بملآن « على رؤية مسرفة فى التشاؤم : الراوى مولع بدراسة الفن البدائى والقبائل الأفريقية وهو جالس فى مقهاه فى بازل قال له رجل عجوز : ماذا تقرأ ؟ عصور ما قبل التاريخ ؟ ثم أضاف : الحياة الحقيقية قبل الميلاد وما تعيشه هو الحلم ، وما هى إلا سنوات قلائل وتفيق من الحلم وتعود إلى السيرة الأولى . . »

ولا أحد يفرض على الروائى رؤياه ، أو على العمل رؤية من خارجه ،وهذه الرؤية هنا طبيعية تماما فى زمن الهزيمة الشاملة والثورة المحاصرة فى كل مكان ، ومادام الراوى يرى نفسه ، قطعة حجرية من مدينته ، عليها نقوش فرعونية وقبطية وإسلامية ، ويرى أن فلسطين هى القضية والحلم ، ويرى أنه كلما صمت شهريار هب شهريار جديد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يختلق الحكايات ويتغنى القوم بالبطولات والفتوحات والفحولة الوهمية ، فمن الطبيعى أن يصل لرؤياه تلك ، خاصة وهو يحمل مرارات الماضى وإحباطاته على مستوى الفرد والوطن جميعا .

تلك السبيكة المتماسكة من الذكريات فى مصر (الماضى) والواقع المعيشى فى الغرب (الحاضر) تعبيئها اوشاب ، قليلة لم تنصهر فى ذوبها وبقيت عالقة وناتئة : ذلك الوله الشبق بالنساء ، والسعى إلى التحكك بهن ، والتعلق بأذيالهن : عنايات ، ودوريت والمرأة الامريكية ، والأستاذة التى تدرس عصور ما قبل التاريخ ، وهذا الحديث الطويل عن المضيفات (ويكشف الراوى عن ولع بلون خاص من النساء فهو يرى أن هاته المضيفات فراشات ، أنغام طائرة ، لكنهن لسن بنسوة على الإطلاق « أرى لنسوة وأغوص بعيدا وترن فى أذنى كلمة خراط البنات التى تطلقها أمى على النسوة ذوات السيقان الممتلئة والصدور البارزة . .) ولست أدرى هل ينتمى هذا المشهد الفظ والبذىء إلى هذا السياق أم سياق سواه ، وهو الذى يتوقف فيه الراوى ليتأمل فتحة جاموسة تتبول أمامه ثم يقول لنفسه متفلسفا : « إن أعضاء الذكورة أشد فتنة من أعضاء التأنيث عند كافة الحيوانات الثديية . فمن المؤكد أن ذلك التجويف المظلم ليس جميلا » .

ومن المؤكد عندى أن هذا المشهد كله ليس جميلا ، وأنه بذاءة مجانية كاملة التنوء .

الثانى يتمثل فى أفكار الراوى وآرائه حول قضايا الفن ، والقبائل القديمة ، وعصور ما قبل التاريخ ، هى تنتمى — مباشرة وبوضوح — للكاتب ، لا للراوى ، بمعنى أنها لو نقصت فلن تقل معرفتنا به ، ولوزادت فلن تضيف شيئا لتلك المعرفة .

على مستوى آخر من مستويات القراءة . فلعل هذه الراوية القصيرة (أقل من مائة صفحة) أن تشى بالجهد الكبير الذى بذله أفراد من هذا الجيل نشأوا فى ظل الفقر ، أو أدنى درجات السلم . ، لكنهم عملوا — بكل السبل المتاحة على اكتساب المعرفة والخبرة كى يصبحوا شيئا بين الكتاب والمبدعين .

* * *

فى الروايتين الأخريين : «النزول إلى البحر» ، « ١٩٥٢ » ينأى جميل عطية عن سيرته الذاتية ، ولا تعود خبرات حياته هى معينه الأول ، بل يتقدم من الذات نحو الموضوع ، من كتابة نص حول بطل ملتصق به ، نحو خلق عالم روائى كامل له أبطاله ، بخبراتهم وتكويناتهم الخاصة والمنفردة ، ويحاول الروائى بعث الحياة فى شخوصه ، فينجح ويفشل ، ومن ثم يكتسب بعضها حق الوجود حرة متكاملة نابضة ، ويبقى بعضها الآخر هياكل جوفاء أو أبنية فكرية جافة أو حدوداً تفرضها معادلات شكلية فى البناء الروائى .

وسط المقابر المليئة بالحياة والأحياء الغائرة فى حضن الجبل على حافة المدينة وفى فجر يوم جديد ، سأل الدكتور صابر زميله ونقيضه الدكتور عزمى : هل نزلت البحر ؟ فأجابه زميله الغافل عما يعنى: نزلته كثيرا يا دكتور ، أنا من أبناء الاسكندرية: قال صابر ، وهو يشير بيده : « أقصد هذا البحر . البحر الممتد أمامنا ، بحر المقابر هذا هو البحر الحقيقى . الجحيم . فقراء جوعى . لصوص . أثرياء . تجار . . عاهرات . شواذ مخدرات . عالم غريب ومجنون وملىء بالناس الطيبين » .

هذا هو العالم الذى يحاول جميل عطية أن ينزل بنا إليه ، ويكشف لنا عن بعض ما يدور فيه ، فى فصول صغيرة

متتابعة ، يقدم لنا عددا هائلا من الشخصيات ربما أكثر من طاقة الرواية (١٦٣ ص) لذا سنفرغ منها ونجد أن بعض شخصياته كنا بحاجة لأن نعرفه مزيدا من المعرفة ، لأنها تلعب أدوارا أكثر أهمية من غيرها الذى حظى من الكاتب بعناية وتفصيل ، بعبارة أخرى : ثمة لون من اختلاف النسب بين أهمية الشخصيات فى عالم الرواية من ناحية وقدر ما نعرفه عنها من الناحية الأخرى .

ونحن نرى الشخصيات الرئيسية فى حاضرها وماضيها معا ، وقد اتبع الروائى تكنيكا يتمثل فى الكشف التدريجى عن ماضى الشخصيات وسط أحداث حاضرها ونظرا لكثرة الشخصيات تتباعد المستدعيات المتعلقة بماضيها ، وعليك ــ بعد أن تفرغ من الرواية ــ أن تعيد ترتيب الأحداث والمستدعيات كى تتكامل الشخصيات فى حاضرها وماضيها جميعا (بل إن أحد الأبطال الرئيسين فى الرواية ــ لعله بطلها الأول ــ لا تكتمل معرفتنا به إلا بعد موته وفى الصفحات الأخيرة من الرواية) .

إذا قمت بهذا العمل ، المرهق والممتع معا ، رأيت النزول إلى البحر رواية معنية بالواقع للصرى وتحولاته بعد ١٩٥٢ ، مرة أخرى هى تجربة الجيل الذى تفتح وعيه على ما حدث فى تلك السنوات وعاش ــ فى صميم وجوده ــ صعود نظام يوليو وجوده ثم بدء انكساره ، وتلتحم الأحداث العامة والخاصة على نحو فريد وإن كان لا يخلو من قسر واعتساف فى خواطر « لواحظ » عن « سيد » وعلاقتها به نموذج لهذا الالتحام : « قضى حياته عبثا فى كلية التجارة . نصحته بدراسة الموسيقى ، لكنه انشغل بالعمل النقابى والاتحاد الاشتراكى ، ضل طريقه وزاد شروده وهذيانه : حرب ٥٦ هى ذروة انتصارات الثورة ، وذروة علاقتنا سويا وقد توجها بدخوله بى . . بينما ملاحقة المثقفين انتكاسة مثل هزيمة ٦٧ ومثل زواجى من حمزة بك ، طلاقى يماثل فى روعته حرب اكتوبر ، وزيارة القدس المشئومة هى الستار الذى أسدل على الثورة ، وعلى لواحظ وسيد والحاضر والمستقبل » .

كذلك كان الأمر بالنسبة للقطب الثانى (ربما الأول) فى هذا العالم الدكتور صابر : ابن عائلة غنية يتعلق عملها بالفراشة والمقابر حين تخرج من كلية الطب لم يكن هناك أطباء فى المنطقة . لكنه أدار ظهره لأهله « افتتح عيادة على النيل ، وبرع فى عمليات الإجهاض ومداواة البنات وإعادة عفتهن ، وكون ثروة هائلة ، ودرس وتفوق وتزوج من علوية هانم وأصبح استاذا ، وبعد موت عبد الناصر ، يهجر زوجته الدكتورة علوية ، ويغلق عيادته على النيل ويعود إلى المدافن ، ويعلن زواجه من صفية ، صاحبة مشاغل التطريز ، يتوج نزوله إلى البحر وبزواجه من صفقفية ، ابنة المقابر حقا لكنها خاضت رحلة صعبة قبل أن تصبح جديرة بالدكتور صابر الذى

اعتدى عليها فى عيادته وهى لاتزال صبية ، فعبرت حاجز الخوف « وأضحت شابة عنيدة عرفت أن قوتها ليست فى أنوثتها ولكن فى قوة شكيمتها فخرجت للعمل فى المشاغل والبيوت حتى صادفتها السيدة الأجنبية فعلمتها اللغة الفرنسية قراءة ومخاطبة وكتابة . . » وافتتحت أمامها أبواب الحياة الموصدة وتزوجت من صابر وهى تعلم أنه منذور للموت .

العلاقة بين صابر وصفية توازيها العلاقة بين سيد ولواحظ : عرفها فى الجامعة ، هو طالب فقير يعمل فى كاراج ويمارس العمل النقابى ويسكن السل فى صدره وحب الموسيقى فى روحه ، ولواحظ ابنة عائلة مترفة ، تلعب الاسكواش فى ملاعب الجامعة ، ويعرفان معا تنظيمات اليسار فى الخمسينيات. وعندما تلاحق لواحظ

ARCHIVE
beta.Sakhrit.com

تهرب إلى المقابر تمضى مع سيد وعائلته أياما قبل أن تمضى سنوات فى المعتقل . فى ذروة علاقتها اصطحبته إلى شقة صاحبة لها فى الزمالك حيث دخل بها ، كما تقول ولا يعرف سيد لماذا لم يتزوجها ، ولا لماذا كانت علاقتها الجسدية نزوة لم تتكرر !

خاض سيد تجربة العمل النقابى والسياسى ، داخل إطار الاتحاد الاشتراكى فى الستينيات : « وفى احتفال سياسى للعمل كنت مسئولا عن الحفل .. أهرول ، أرد على التليفون ، أتلقى التعليمات ، أجرى وراء الوزير ، ونائب الوزير ، ووكلاء الوزارة والعسكر ورجال الصحافة ، أناولهم الشكاوى الالتماسات أقودهم إلى دورات المياه وأعود بهم إلى المنصة .. » وليس هو هذا فقط ما كان يعمله ، بل إنه كان أيضا ، يجمع تقارير الرأى العام والنكات للقيادة السياسية كان ينقل فى عمله بالاتحاد الاشتراكى مشاكل الشعب وآلامه وأحلامه ـ وتلك القضايا الصغيرة التى تؤرقه ويضعها أمام القيادة السياسية .. » .

بعبارة قصيرة ، كان واحدا ممن استناموا لأوهام الستينيات : وهم أن الاشتراكية يمكن أن تحقق على أيدى المعادين للاشتراكية ، وهم الأجنحة المتصارعة فى قمة السلطة ، ووجوب دعم بعضها ضد الآخر ، وهم أن الشعب يمكن أن يمارس دوره من خلال الموظفين والأجهزة والتقارير ـ وهم أن « تحالف قوى الشعب العامل » يمكن أن يؤدى لشىء غير قيادة هذا التحالف وتطويعه لصالح الأقوى والأكثر مالا ونفوذا وها هو ـ على فراش المرض وقد بترت ساقه ، فى حادثة قطار ، يعترف بأنه قد أمضى عمره واهما « فلا أبناء الشعب المطحون بوريين ، ولا العمال حريصون على مصالحهم .. »

ولانه لم يكن خائنا ، ولم يتعلم كيف يكون انتهازيا فقد انتهى بعد ٦٧ ثم موت جمال عبد الناصر إلى ما هو عليه الآن : استقال من كل التنظيمات والنقابات والاتحادات والاتحاد الاشتراكى وخرج إلى التقاعد وقطع علاقاته بالجميع فى محاولة للفهم ، لكنه لم يفهم ..» ، ومازال يطرح على نفسه وعلينا ذات الأسئلة : لماذا يسكن الناس فى المقابر بعد ثلاثين عاما من الثورة .» هل فى الأمر لغز ابدى عصى على الفهم ، وأن المصريين لامستقبل لهم ، ويعيشون فى لحظة آتية مستمرة لاتفارقهم بأتراحها ، وأفراحها ، لحظة لانهاية لها ، لحظة كالملاءة الواسعة سعة الأفق تلفهم وهم : تحتها يتحدثون عن الأجداد ، والتراث ، ويتكاثرون ويموتون كديدان الأرض ؟» .

فى مواجهة تلك التساؤلات ، وكجواب عنها يتقدم الدكتور صابر بعد أن تعلم وبلغ أقصى درجات المعرفة المتاحة ، أدار ظهره للعيادة الفاخرة وانفصل عن زوجته أستاذة الفلسفة ونزل إلى البحر : عاش وسط أهله الفقراء ، يداوى أمراضهم ويستمع لشكاياتهم ويولد نساءهم بل ويمضى فى ذلك الاتجاه حتى يبلغ دعوى عريضة لايستطيع ان يقيم عليها الدليل : فى شكه فى جدوى الهجوم على السرطان بالجراحة والاطباء يستمعون إليه ولايفهمون مقصده تماما يقول لهم : علينا مداواة هذا المرض بذات الوسائل التى اتبعها القدماء ، بالاعشاب والمسكنات ، والوصفات البلدية . قال له كبير الأطباء ساخرا : «يبدو يادكتور انك تغيرت كثيرا منذ عيادة المدافن .. قال له الدكتور صابر وهو مهموم بآلام المرضى : نعم يادكتور تعلمت أشياء كثيرة منهم تعلمت أن لبن الماعز يشفى ، وأن الجراحة هى قلة الحيلة» .

الا يبدو الدكتور صابر هنا أكثر تخلفا من سلفه القديم الدكتور اسماعيل بطل «قنديل أم هاشم ١٩٤٣» ؟ هذا

الأخير لم يفكر فى التخلى عن العلم أو طرح أساليبه ومناهجه أو إنكار قيمته«لكنه أضاف إليها شيئا بكلمات يحيى حقى : «استمسك من علمه بروحه وأساه وترك المبالغة فى الآلات والوسائل اعتمد على الله ثم على علمه ويديه ، فبارك الله فى علمه ويديه».

«كانت مشكلته ذات طابع حضارى (المزاوجة بين الإيمان والعلم ، وأقرأ ايضا : الشرق والغرب) اما مشكلة صابر فهى ذات طابع اجتماعى ـ طبقى رغم ذلك فهو يمضى إلى الحد الذى يكاد ان ينسف فيه قضيته تماما ! .

لكن هذا المدى الذى يمضى إليه ليس سوى وجه من وجوه المبالغة فى تصويره . بعد موته الفاجع وغير المبرر (لم يجد الروائى تبريرا لموته ، وهو فى أوج عطائه ، وتحقق قدراته الصحية والعقلية سوى مبرر روائى غامض «مات إخوته الذكور فى هذه السن ، فى فراشهم بدون شكوى) يتردد وصفه بأنه «ابن موت» هذا التعبير العامى يترجم إلى صياغة تجعله ـ بتعبير تشيكوف ـ اكبر من الحياة ، ولعل هذا يتمثل فى المبالغة فى تصوير ماكان عليه قبل أن يقرر النزول إلى البحر مرة ثانية وفى تحققه ، الكامل ، فى كل مافعل ويفعل سواء وهو خارج البحر ، أو وهو يخوض عبابه .

هذا الموت غير المبرر ، كان مبرر الروائى لكتابة أجمل مشاهد روايته على الإطلاق ، أعنى مشهد توديع الدكتور صابر إلى مقره الأخير (ص ١٤٧ ومابعدها) وقد أفاد فيه من «الفولكلور» المصرى المتعلق برفض الميت أن يدفن قبل تحقيق رغبته الأخيرة . وهذا مافعله الدكتور صابر ، وهو درسه الأخير . الخوض فى البحر إلى النهاية . دون رغبة فى الخروج منه ، والغوص فى مياهه دون وجل ، وهذا فقط مايهب المعنى لحياة بلا معنى ، وهو الجواب عن كل الأسئلة المعذبة التى يطرحها سيد على نفسه وعلينا .

هذان الموقفان ليسا كل المواقف المتاحة أو الممكنة ، والروائى حريص على أن «يمسح» الواقع وأن يجعل من عمله «ثبتا» بالمواقف المحتملة تجاهه ـ هكذا يتقدم الدكتور عزمى وجلفدان هانم من ناحية . والدكتور صادق من الناحية الأخرى : فى البداية نرى الدكتور عزمى خفيف الرأس ضحية عبث العابثين الشطار : يضطرب لحادثة صغيرة من حوادث العمل ، فيهرع إلى صابر ، ويقضى ليله معه فى عيادته وسط المقابر ، يكون من نصيبه فيها أن يعين امرأة على ولادة طفلها فتسميه بأسمه ، ويكون من نصيبه فجر اليوم التالى أن يلتقى بجلفدان هانم الشابة الجميلة المتعلمة الأنيقة حفيدة الباشا التى تأتى لرعاية مدفنه الكبير مرة أو مرتين كل سنة ، وما أسرع ماتحمله فى سيارتها إلى المدينة ، وماأسرع ماتدعوه لقهوة الصباح فى قصرها ، باختصار : ما أسرع مايقع فى هواها ، ويقرر اتخاذها زوجة له ، وهذا مايفعله تماما بعد موت صابر ، وبعد أن قضى أسابيع قليلة يشرف فيها على عيادته وسط المقابر «اذا كانت الحياة خالية من المعنى فليجعل لها معنى بالزواج من جلفدان هانم وافتتاح عيادة فاخرة على كورنيش الإسكندرية» .

والحقيقة أن موقفه من ثورة يوليو : ممارساتها ، وشعاراتها ، واضح من البداية فحين ضاق بالعابثين والشطار صب جام غضبه على الفقراء والمستشفيات المجانية «كان فمه مملوءا بالمرارة فبصق بصقة هائلة ، فى الطرقة من وقفته إلى جوار المصعد قائلا : «اتفوا . اشتراكية ! .. «وهو حين يدخل قصر جلفدان هانم يعيده الهدوء السابغ إلى صباه وتنقله فخامة الحمام إلى عالم

آخر كان على مقربة منه . أما صحن الطعام الواسعة التي تتدلى الثريات من سقفها المذهب والمائدة الكبيرة التي تتسع لخمسين شخصا والمطبخ على مقربة وبه أدوات كتلك التي يراها في الفنادق ، فقد جعله كل هذا يدرك «ماتعنى كلمة باشا في ذلك العصر ! حجد القهوة والحمام والطعام كانت النجوى والمكاشفة . وأين ؟ في حديقة الحيوانات المحنطة التي أفنى الباشا عمره في إعدادها » حديقة مفروشة بالنباتات الصناعية من الأدغال والحشائش تماثل الطبيعة التي تمرح فيها هذه الحيوانات ، مجموعات ضخمة من الذئاب والتماسيح والغزلان ، والثعابين الأفريقية الضخمة والنسور والصقور والطيور النادرة .. «في هذا الموقع بالذات ، وسط الحيوانات والطيور التي فقدت الحياة منذ زمن بعيد ، والتي عنى بجمعها الجد الكبير ، الذي فقد الحياة أيضا منذ زمن بعيد ، يتطارح الهوى الطبيب الذي يبصق على الاشتراكية ، والفتاة الجميلة المترفة ، خريجة الآداب الرافضة للعمل ، سليلة الأرستقراطية البائدة ويتفقان على مواصلة رحلة الصعود معا ، نحو التسيد في الواقع الجديد . لاعجب أن جعل لها الروائي إسما دالا «جلفدان ماضي» وأراد به أن يقول إن السادة القدامى ساعون للتسيد من جديد ، وإنهم يتحالفون ويتصاهرون مع أبناء الطبقات التي تليهم في الماضي والحاضر جميعا .

أما الدكتور صادق — أصغر إخوة لواحظ ، فهو دكتور في المال والاقتصاد كان له ماض سياسي يساري ، ما أسرع مانسيه ؛ وأساء فهمه وتخلى عنه ، ومضى يصعد في ظل النظام الجديد حتى تولى مسئولية إحدى شركات الانفتاح ، كان ذلك ومفاوضات فك الاشتباك الثانية في طريقها ، أدرك سيد بفطرته أن صفحة من تاريخ البلد تطوى على مهل ، لتفرد صفحة أخرى . فقال له وكأنه يقرأ الغيب : قريبا سيأتي اليوم الذي تصبح فيه صديقا للصهاينة حين تفتح لهم سفارة في القاهرة . «ولأنه كذلك بزغ نجمه وسطع في سماء المال والاقتصاد، وترددت شائعات حول توليه الوزارة ، وها هو اليوم في قاهرة المكاتب مكيفة الهواء ، وتلك انشغالاته كواحد من ذئاب الانفتاح : «إنشاء مصانع مياه غازية صالحة للشرب صيفا وشتاء ، إزالة أحياء شعبية قديمة وبناء ناطحات وأبراج سكنية فاخرة ، شق طرق سياحية .. ، قروض ، تأجير سفن ، تزويد الأحياء الشعبية بالآيس — كريم ، عمولات ، مستثمرون ، سماسرة ، نصابون ، مرابون ، — .. «وحين يرد سيد في خواطره تلحقه فكرة ثابتة ومحددة : تلك الطبقات المسحوقة فيها لزوجة وضعة وتلتصق كالخفافيش !»

إنما على هذا النحو يكتمل «ثبت» الشخصيات الرئيسية في العمل ليعبر عن مختلف المواقف إزاء الواقع : ثمة صابر وسيد وصفية ولواحظ — رغم تفاوت خبراتهم — يتفقون على ضرورة النزول إلى البحر والخوض في عبابه ، في مقابلهم يقف عزمي وجلفدان وصادق وآخرون . ومن حول هؤلاء وأولئك حشد من الشخصيات من أهل المقابر : الندابتان المحترفتان ، وشطارة والحاج إسماعيل وامرأته ، وأبو سيد وأمه وامرأة أبيه الشابة ...الخ .

لكن الرواية — كما سبق القول — تعاني اختلالا في درجة الاهتمام التي يوليها الكاتب لشخوصه الرئيسية والثانوية أو لنقل الشخصيات التي تعي ضرورة اتخاذ موقف من الحياة والواقع ، وتلك التي تتحمل أعباءها دون مبالاة ، بعبارة أخرى نحن نجد من الكاتب اهتماما زائدا بتفاصيل حياة شخصيات لاترتبط بالمحور الأساسي

للحركة فى الرواية (وهو عندى الموقف من الواقع الذى يحدد دوافع الشخصيات . ويجعل التمايز بينها له منطقه وضرورته ، وبدونه قد يتحول العمل كله إلى فوضى من الشخصيات والأحداث لا تكفى وحدة المكان كى تجعل له بناء مكتملا) ، قد تكون تلك الشخصيات — أو بعضها على الأقل — «طريفة» فى ذاتها (الندابتان المحترفتان وماضى كل منهما ، الخواجة جرجس الذى يبيع الأوراق والجثث ويوحد بين الممرضة الجميلة والعذراء ، و «شطارة» هذا اسمه وصفة مايعمل أيضا ، حتى يقف به المرض المباغت ثم الموت المبرر دون أن يصبح واحدا من «شطار الانفتاح» ، وأن يبرع فى تلك الأعمال التى تدر مالا ، ولا تتطلب جهدا .. الخ) ، لكن وهن علاقتها بالحركة الرئيسة فى العمل يبقيها نتوءات بارزة لاترتبط به ارتباطا عضويا . كذلك الأمر بالنسبة لمشاهد عديدة يتوقف الكاتب أمامها بأناة وتفصيل حتى تحس أن استغراقه فى المشهد قد أنساه قدر أهميته أو عدم أهميته فى سياق عمله (خذ مثالا واحدا تلك الصفحات الطوال — الفصول (١٤) و (١٧) و (١٩) — عن ذهاب نسوة المقابر إلى التليفزيون ومشاركتهن كشخصيات صامتة فى إحدى الحلقات.) .

ولاتخلو الرواية كذلك من ، «أوشاب» ذات طابع جنسى ، يولع بها جميل عطية ولا يتخلى عنها أبدا ، من ذلك تصويره — بالحركة البطيئة — لعملية المضاجعة داخل وسط المقابر ، أو مايتعرض له الدكتور عزمى بعد أن أتم معاونة المرأة فى ولادة طفل سليم البدن ..» المرأة تحس بالخجل وهو يتفحص ثدييها .. حتى قالت الأخرى بصراحة «الداية تدعك صدرها بحجر الجن ..» سأل فى دهشة : لماذا ؟ قالت الأخرى ضاحكة : «حتى لايتهدل الصدر وأنت فاهم ..» وحين هم بالخروج اقتربت منه الأخرى وطلبت منه القيام بغرزتين تضييق لها ، فقال لها متأففا : «الولادة طبيعية ، قالت الأخرى «أنت فاهم» ، وكاد يقول لها إنه لم يعد يفهم شيئا ..» .

وبدورى أكاد أقول إننى لا أفهم سببا ولا وظيفة لمثل تلك الفظاظة فى التصوير والتعبير ! .

* * *

ثم كان أن حشد جميل عطية قواه جميعا ليكتب أهم أعماله وآخرها «١٩٥٢ — ١٩٩٠» .

هى أهم أعماله عندى ، ترسخ فيها تحوله عن الذات إلى الموضوع ، ولأنها تطمح لأن تقدم «معادلا روائيا» لتلك السنة الحاسمة فى التاريخ المصرى التى تحمل الرواية عنوانها ، فطبيعى أن يتسع عالمها ، وأن ترحب آفاقه وأن يتجسد فيها ولع الروائى بأن يقدم ، «ثبتا» لشخصيات تعبر عن مختلف المواقف تجاه الواقع المموار بعوامل السخط والثورة ، شخصيات لاتلتزم «حرفية» الواقع التاريخى ، لكنها قادرة على أن تستصفى جوهره ، وأن تستقطر دلالاته ، وأن يبقى هذا الواقع التاريخى ماثلا دائما فى خلفية الأحداث والوقائع .

بعبارة أخرى : نحن نجد فى «١٩٥٢» نوعين من الشخصيات : تلك التى يلتزم الروائى بأن يقدمها داخل إطارها التاريخى الموضوعى ، الضارب بجذوره إلى قلب تاريخ مصر المعاصر ، والنوع الثانى إبداع روائى خالص حيث تخفف القيود التى تثقل الروائى ، فينطلق إبداعه حرا ، يصوغ شروط الشخصيات ويحاول أن يملأ أطرها الفارغة باللحم والدم والأفكار والمشاعر والطموح والتحقيق فيصيب النجاح حينا ويخطئه حينا آخر . النوع الأول يتمثل — بوجه خاص — فى اللواء عويس

باشا : ياور الملك ، والضابط الخطير فى النظام القديم ، والإقطاعى الذى يملك عزبة عويس باشا : فى طريق الأهرام بالجيزة ، على مقربة من القاهرة يملك أرضها وحدائقها المثمرة ، كما يملك حياة الناس وأقدارهم فيها ، وهو لايزال من المؤمنين بأن «الفلاح» لايصلح جلده إلا بجلده .. ، ويضع إيمانه موضع التنفيذ : فيجلد فلاحيه بقسوة ، ومن حوله امرأته شويكار هانم ، وابنته جويدان ، وأخوه حمدى بك (تنويع آخر على ذات اللحن ورغم الاختلاف) ، وعشيقته الأميرة علية سيف النصر ، تلك شخصيات مغروسة فى قلب تاريخ مصر الحديث : جاءت الثورة للجد الأكبر عن طريق الخديوى إسماعيل ، وعمل الأب على ترسيخ السلطة وتوسيع رقعة الأرض ، و خاض صراعا داميا مع عائلات الفلاحين فى المنطقة ، بعده جاء عويس ينهج ذات السبيل ، مدعوما بقوة «السراى» وبعمله قريبا من «جلالته» كذلك زوجته : كان أبوها أميرا من أنصار الخديوى عباس حلمى الذى نفاه الإنجليز عن مصر ، وظل بصحبته حتى مات فى منفاه . باختصار هى نماذج ممثلة لإقطاع نشأ فى حضن الوالى — خديويا كان أو ملكا — ومن ثم بقى مرتبطا بالقصر متحالفا مع المستعمر يستمد قوته ودعمه من حكمه المطلق ، يقوى بقوته ، ويضعف بضعفه ثم ينهار — أخيرا — بانهياره ..

ولئن كان الإطار الزمانى للرواية هو العام الذى تتخذه عنوانا لها إلا أننا نجد ثمة تركيزا واضحا على أوائل هذا العام ، لا منتصفه أو نهايته ، حتى يمكنك القول — دون تجاوز — أن العمل كله يكاد أن يكون ، تحقيقا روائيا لما حدث فى يناير ١٩٥٢ : المواجهة بين رجال الشرطة المصريين وقوات الاحتلال البريطانى فى مدينة الإسماعيلية فى الخامس والعشرين من هذا الشهر ، وماتلاها من حريق القاهرة فى «السبت الأسود» السادس والعشرين منه ، فهذان الحدثان فى بؤرة العمل الروائى ، يؤثران فى كل شخصياته وأحداثه ، ومن ثم يمكنك القول أيضا أن الروائى قد اختار أن يسجل احتضار النظام القديم ، أكثر مما اختار ميلاد النظام الجديد ، حتى حين شاء أن يصور ماحدث بعد ٢٣ يوليو قدمه لنا من زاوية ضيقة ومحدودة هى وقعه على تلك الأسرة الإقطاعية أولا : وعلى من حولها ثانيا .

ومن الحق أن نقول إن تحقيقه لهذا الحدث — أعنى حريق ٢٦ يناير — كان تحقيقا شاملا ، يصدر عن فهم صحيح ، وينتهى لذات النتائج التى انتهى لها مؤرخوه (د . محمد أنيس ، جمال الشرقاوى ، طارق البشرى بوجه خاص) من أنه نتيجة تواطؤ بين الإنجليز والسراى ، وبعد أن اندلع الحريق كان حتما أن يندفع إلى تأجيج ناره موتورون وغاضبون وساخطون ولأسباب شتى، ثم أن يتخذ ذريعة لإيقاف الحركة الوطنية المشتعلة فى منطقة القناة : ومحاصرتها وخنقها فى القاهرة ، وتمهيد الأرض أمام اتفاق جديد مع المستعمر حتى قام رجال يوليو فأشعلوا الثورة أو سرقوا الثورة على خلاف فى الرأى قد لايعنينا الخوض فيه هنا والآن .

والإطار المكانى للحدث الروائى هو «أساسا» عزبة عويس : قصر اللواء ، ودار العمدة ودواره ، وسكك العزبة ، وحقولها ، ولأنها قريبة من القاهرة ، فإن بوسع أبطالها أن يتحركوا نحو الجيزة ثم قلب العاصمة ، أما مستدعياتهم فهى تحلق حرة فى الزمان والمكان . فى هذا الإطار يحاول الروائى أن يحصر شخصياته أن يقول من خلالهم وعن طريقهم رسالة العمل كله — هنا — فى عزبة عويس — إضافة لساكنى القصر من أجيال متتالية ،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وخدمهم وخصيانهم وزوارهم . ثمة الشخصيات التى ينطلق الروائى حرا فى خلقها : دون أن تقيده حقائق تاريخية بعينها : عكاشة المغنواتى ، سرحان السقا وابنه كرامة ، العمدة وزوجته ستهم ، زاهية التى تشفق على كرامة بعد أن جلده الباشا ، فتمنحه جسدها ، وتجعله يغتصبها فى أريحية غريبية وغير قابلة للتصديق ثم تلك الشخصية التى أعتبرها تمثل تطورا هاما فى سياقها : عباس أبو حميدة الفلاح المستنير الذى عرف تنظيمات اليسار فى تلك المرحلة وفى أتونها انصهرت تاراته الشخصية من اللواء عويس وعائلته فارتفع من الخاص إلى العام ، من قضية فرد لقضية وطن فى ظل مرحلة تاريخية كاملة : «فى شبابه كان يسعى للانتقام من الباشا ، لكنه بمرور السنوات فارقته شهوة الانتقام وصقلت مداركه الأيام ، فأصبحت قضية توزيع الأرض على الفلاحين شاغله الأول والأخير ، وأصبح على قناعة بأن القضية الوطنية ليست قضية هدم ولكنها قضية بناء ... ومنذ إعلان إلغاء المعاهدة وهو مشغول بما يجرى من أعمال نضالية وقد تمكن من تجنيد مجموعات من الشباب من خارج العزبة .. ويود فى الأيام المقبلة بعد الانتهاء من قضية تأسيس اتحاد العمال السؤال عنهم .. هذه هى مشاغل عباس أبو حميدة وهو متجه إلى البندر ، وقد وعد رفيق له بمده بمنشور عن تذمر فى الجيش وقال عباس أبو حميدة لنفسه ، إذا انضم الجيش إلى الشعب فى جبهة واحدة فلن يستغرق طرد الملك سوى عدة ساعات ..» .

وقد صدق ماقاله عباس لنفسه كما نعرف . المهم فى هذا النموذج الجديد أنه — على خلاف أسلافه ، خاصة فى أعمال عبد الرحمن الشرقاوى — ليس «بوقاء للمؤلف يردد أفكاره ، لكنه يحيا حياته الحرة الممتلئة ونحن نراه فى بيته مع امرأته ومع ابنة عمه امرأة العمدة ، ومع الباشا يتصدى لبطشه دون أن يستفزه ، يخبىء المنشورات والسلاح ويسعى لتنظيم الرفاق ، ويسعى فى العزب الصغيرة ، محترما ومرهوبا من الجميع ، لأنه كذلك فطبيعى أن يكون من أول ضحايا العسكر ، وأن يعرف معسكرات الاعتقال ، فى عهدهم كما عرفها فى عهد الملك ، لافرق ، طالما بقى له رأى مستقل يحرص عليه ، وطالما بقى بعيدا عن جوقة المهللين والمصفقين ، والرواية كلها تنتهى وعباس فى المعتقل بعد قيام الثورة ، يرفض أن يتكلم فلجأ اليوزباش أنور عرفه (اسم مركب من اسمين حقيقيين يعرفهما تاريخ تلك المرحلة المبكرة من حكم العسكر : أحمد أنور وحسين عرفة) إلى العنف : أعد طابوراً مسلحا لضرب النار فى صحراء مصر الجديدة ،

وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات ، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب ، وعباس يتابع سيره فى ثبات وثقة ، وبعدها التفت إليه قائلا : يا عرفة بك ، أنت لن تقتلنى وأنا لن أعترف ..» .

على هذه السطور تنتهى «١٩٥٢» ولكن هذه المرة لن يتحقق ما قاله عباس ، سيقتل رفاق له ، كما سيعترف رفاق آخرون ، لكن هذه قصة أخرى .

وإلى بيت عباس فى عزبة عويس ، تلجأ الدكتورة أوديت الرفيقة المناضلة فى تنظيم تروتسكى ، وابنة سيد أحمد باشا الوزير السابق الذى أضجرته ألاعيب الساسة الحزبيين فاعتزلهم ، وحين تلاحق أوديت تهرب إلى بيت عباس ، حيث تعيش باسم صباح ، الفتاة القادمة من الإسكندرية ، (تذكر أن لواحظ لوحقت أيضا فهربت إلى بيت سيد فى المقابر حيث عاشت باسم آخر فى «النزول إلى البحر») وقادتها رغبتها فى معرفة ما يحدث

نحو شارع الهرم يوم الحريق ، و «تصادف» أن سائحة سويدية تعرضت لضربة حجر أفقدتها وعيها ، وحين حملت إلى صيدلية قريبة فاجأها المخاض ، وكشفت الدكتورة أوديت عن حقيقتها ، ودون مبالاة بما يتهددها ، : «مجازفة لكنها قبلتها راضية فأمام إنقاذ حياة إنسان من الخطر لايجوز الهرب ،» ولتسقط كافة الدعاوى والشعارات إذا كانت تضطر الإنسان إلى خيانة مبادئه ومثله ومهنته .. والمهم هنا أن الروائى يتلكأ طويلا عند تلك السائحة السويدية المتخصصة فى علم الآثار المصرية ، ساندرا التى أصرت على أن تصحب أوديت معها حيث تقيم فى السفارة السويدية بعيدا عن الملاحقة ، ولأنهما لاتفعلان شيئا سوى الحديث وقراءة الصحف فنحن نعرف ماضى ساندرا وحاضرها معا : «قالت ضاحكة إنها لاتعرف والداً لابنها ففى بعض الشهور من السنة تغلبها نزواتها وتدفعها للقاء العديد من الرجال وفى الأسبوع الذى اعتقدت أنها حملت فيه تنقلت بين ثلاث عواصم عالمية وأقامت علاقات جنسية مع عدة رجال ، وعندما شعرت بأعراض الحمل قررت الاحتفاظ به .. «والحقيقة أننى لا أجد لهذه الشخصية وظيفة تؤديها فى المشروع الروائى سوى أنها تعكس صورة مقابلة للحرية التى تنعم بها المرأة فى الغرب المعاصر وقدرتها على التنقل بين العواصم وإقامة العلاقات الجنسية بمن تهوى ، والاحتفاظ بطفلها متى شاءت .

إن أضفت إلى شخصية ساندرا شخصية أخرى يحتفى بها الروائى أعظم الاحتفاء .. ويرسم لها صورة شخصية بالغ فى تجميلها هى الفتاة الإنجليزية مارجريت سنكلير المعادية للإمبراطورية البريطانية ، عشيقة اللواء عويس باشا : كانت على موعد معه فى كلوب محمد على يوم السبت الأسود لكن النادى اشتعلت فيه النار .. حاصرت من كانوا بداخله وهاهى فى المستشفى تقضى ساعاتها الأخيرة وتتأمل لعبة الأقدار العابثة معها : «طوفت مارجريت فى بلدان كثيرة ، وشاهدت لحظات ميلاد ، فى الهند ، كانت أشد إثارة لها هى لحظة تنازل الحاكم البريطانى ورفع العلم الهندى ، وفى مصر كانت ترقب لحظة انسحاب القوات البريطانية من القنال ، حين اقتربت اللحظة أوشكت أن تمسك بها أفلتت منها واشتعلت الحرائق فى جسدها : فإذا ماتت ستظل روحها تحوم حول فوانيس النور ..» وفى لحظات إفاقتها القصيرة قبل موتها توصى بأوراقها وكتبها لعويس باشا كى يعمل على نشرها ، ويكون عائدها لعائلات ضحايا مجزرة الإسماعيلية ... أما ممتلكاتها فى إنجلترا فتوصى بها لجمعيات مكافحة الاستعمار فى أفريقيا وآسيا .

أقول أن الفن اختيار .. وحين نجد هاتين الشخصيتين تحظيان من الروائى بمثل هذا الاهتمام ، فلا بد أن يعنى شيئا .. ولعل هذا يتضح إن ألقينا نظرة مقارنة إلى الشخصيات النسائية فى عزبة عويس : ستهم ، امرأة العمدة الجميلة ، القاسية ، حبيبة عباس فى صباه ، يدب مرض الجرب إلى جسدها ، وتعامل عكاشة المغنى بسادية واضحة فتهينه وتكويه بالنار ، ثم زاهية ، الفلاحة المعدمة التى تكسب قوت يومها بالعمل فى الحقول أو البيوت ، تشفق على كرامة ، طالب الثانوية بعد أن يجلده الباشا ، فتهبه جسدها ، وتجعله يفض بكارتها ، وتحمل منه ، وتصر على الاحتفاظ بجنينها (الذى قالت أنه سيكون ولدا ، وستسميه محمد نجيب) وتفكر فى الهروب من القرية يعينها على هذا التفكير كرامة نفسه ، الذى يعترف ـــ بصفاقة نادرة ـــ بأن فيه نذالة متأصلة ، حتى تلتقطها الدكتورة أوديت التى تتعاطف معها . هاتان شخصيتان زائفتان لاتبدوان لنا مقنعتين ، لا مسلك

ستهم تجاه عكاشة ولا تلك الأريحية الغربية على فتاة أمية معدمة فى ريف مصر قبل اكثر من اربعين سنة . يزداد التنافر فى شخصيتها حين نراها تسلك مع كرامة مسلكا قد لاتقوى عليه عاهرة محترفة (راجع ١٠٥ ، ٢٤١ بوجه خاص) الشخصية النسائية المصرية التى يتعاطف معها الراوى (دع الآن الأميرات وصاحباتهن) تحمل اسما أجنبيا وهى جزء من تلك النخبة الخاصة جدا من بنات الأرستقراطية المصرية اللائى عرفن تنظيمات اليسار (التروتسكية) قبل ١٩٥٢ .

باختصار : ان الروائى يقصد قصدا واضحا إلى إضفاء هالة من التميز والقبول حول النساء الأجنبيات ويسقطها عن المصريات ، ولعل هذا يتسق مع مجمل النظر إلى الواقع المصرى الذى تعكسه الرواية من حيث العلاقة بواقع الغرب (الثقافى بوجه خاص) ومسترستيف (اقرأ : سكيف) أستاذ الأدب الإنجليزى بالجامعة أنذاك له حضور قوى فى العمل كله ، وقصيدتا اليوت ، « الارض الخراب » و« الرجال الجوف » يتغنى بسطورهما الجميع : استاذ الأدب ومارجريت سنكلير ، وكرامة بن سرحان السقا وعباس أبو حميدة جميعا بغير تمييز ! ..

وليس هذا غير وجه من وجوه الخلط والاستلاب . من ناحية ثانية فإن ولع الروائى ــ الذى رأينا له صورا فيما سبق ــ بالجنس : اعضاء وممارسات سوية وغير سوية على السواء يتبدى فى هذا العمل لوضح مايكون : بل ويقود الروائى لأن يفرد فصولا فى روايته لبحث كامل عن إخصاء الرجال ، تقوم به زميلات الأميرة جويدان فى الجامعة الأمريكية ، وتتخذن ــ حالة نموذجية «أحد الخصيان النوبيين فى قصر الباشا فيسكرنه ، ويمسكن به عنوة ويجردنه من ثيابه كى يصورن مابقى من أعضائه الجنسية التى تم اخصاؤها وهو طفل قبل تدريبه على الخدمة فى القصور ، ويسجلن روايته .. ويخصص الروائى صفحات طوالا لعرض البحث ومناقشته فى الجامعة وهو يبدو مبهورا بهذا العمل كله ، وبالمنهج الذى يستخدمه الأستاذ فى مناقشة طالباته وطلبته «حلقة ساخنة مثيرة من حلقات البحث ، اختلفت فيها الآراء وتشعبت فيها الاقوال ، وطوفت فيها الأمانى بعالم أفضل وحياة مثالية فضلى ، وهفهفت غضة محلقة فى سماوات الفكر الرحبة ، فاحست بسعادة تلألأت نظرات الدارسين والاساتذة وقد اشاد الجميع بالجهود التى بذلتها جماعة الطالبات ..»

مرة ثانية : ليس هذا وجه من وجوه الخلط والاستلاب : المجد للقادمات من الغرب وللقادمين كذلك ، أساتذة ومناهج . غير أن الهوس بأعضاء الجنس وممارساته يتبدى فى أحداث ومشاهد عديدة أغلبها مجانى ، أى لاضرورة له فى السياق الروائى ولن أقوى على متابعة كل تلك الأحداث والمشاهد ، لكننى أسوق لك بعضها دون ترتيب : الأميرة شويكار مساحقة تهوى الفتيات ، كذلك الأميرة علية عشيقة اللواء عباس ، التى عادت بعد إقامتها الطويلة فى باريس عذراء ، حتى اتهمها الباشا بأنها أجرت جراحة لاستعادة عذريتها ، والفتاة الإنجليزية جولى تمارس سحاقها مع الأميرة ، وعكاشة متهم فى العزبة بأن الرجال يلوطونه ، وعبد الواحد افندى ينظر بشبق لمؤخرة عكاشة العارية وهو يستحم والحاج عمران الذى لاندراه سوى فى الصفحات الأخيرة ، ولانكاد نعرف عنه شيئا يذكر ، يحدث نفسه على هذا النحو : «وقال لنفسه : مايقع له الآن من مصائب ذنب زوجته التى طردها فى ليل بعد أن ظلت ترفض أن يأتيها فى دبرها وسببت له الفضائح ..» دع الآن الوصف التفصيلى

للمضاجعة ، بين عكاشة وامرأته والباشا وعشيقته ... الخ

من ناحية ثالثة ، ثمة فى ١٩٥٢ مايمكن ان ندعوه . «هؤلاء فى مقام الجد »ولعل هذا يتمثل فى مشهدين رئيسيين الأول تخطيط الفدائيين مع عكاشة لنسف محطة الكهرباء ، التى يقف أمامها يبيع البرتقال فى تصور شاحب يجعل الروائى بطله يلقى مصرعه لأنه أصر على أن يحذر جنديا إنجليزيا كان يشاركه غناءه بالعزف ، «وكانت النتيجة أن نجا الجندى وقتل عكاشة ويبلغ الهزل أوجه : «تقدم العسكرى الإنجليزى عدة خطوات وسط الدمار نحو جسد عكاشة الممزق ووقف أمام الرأس المفصول ونظر إلى العينين المفتوحتين ، ورفع يده العسكرية وبكى .» مشهد يفيض افتعالا وسنتمالية مائعة كما ترى ، المشهد الهازل الثانى ليلة ٢٣ يوليو : كان الباشا فى شقة عشيقته الأميرة حين عرف خبر التمرد فى سلاح الفرسان والمدفعية «قامت الأميرة علية سيف النصر وارتدت ملابس الفرسان وتمنطقت بسيف قديم ورثته عن جدها ، ووقفت إلى جواره هى أركان حربه ..» أجرى اللواء اتصالاته ونزل تقود سيارته الأميرة الفارسة وحين بلغا مبنى القيادة العامة وجدا كتيبة دبابات قادمة نحوهما فانتحيا بالسيارة إلى جانب الطريق وطلب من الاميرة علية أن يمثلا دور عاشقين ليست لهما علاقة بالاحداث غير أن ضابطا صغيرا تعرف على شخصيته وهو يفتشه ..الخ»

أقول إن هذه مشاهد هازلة لأنها لاتتسق مع شخصيات القائمين بها ودوافع سلوكهم ، وهى تمثل .. على نحو من الأنحاء ــ شيئا من استخفاف الروائى بقارئيه ! .

وفى «١٩٥٢» أخيرا ذلك الاختلال الذى سبق أن أشرت إليه فى قدر الاهتمام الذى تلقاه شخصيات وأحداث العمل من حيث علاقتها بمجمل السياق الروائى بمعنى أن الروائى يستدرج إلى تسويد صفحات مليئة بالتفاصيل حول شخصيات وأحداث تهن علاقتها بهذا السياق ، فى حين أن أحداثا وشخصيات أخرى كانت بحاجة لمثل هذا الاهتمام ولعل أوضح الأمثلة هنا هو أن ماحدث فى ٢٣ يوليو وماترتب عليه لاتلقاه إلا فى الصفحات الأخيرة من العمل كله (ص ٢٠٨ ومابعدها ، والرواية تنتهى عند صفحة ٢٦٣) وتتبددمعظم الصفحات فى تفصيلات حول شخصيات وأحداث تبتعد ابتعادا واضحا عن السياق الذى أراده الروائى لعمله : وأثبته فى عنوانه .

حدثنى جميل عطية أن هذا العمل هو الجزء الأول من ثلاثية روائية يعكف الآن على جمع المادة الضرورية لجزئها الثانى ، من هنا وجب تعليق المزيد من الأحكام حول هذا الجزء انتظارا لما يتلوه .

* * *

ذلك حصاد جميل عطية فى القصة والرواية على طول أكثر من عشرين عاما ، حصاد ليس قليلا ولا هينا ، يجتهد فيه الكاتب كى يعبر تعبيرا صادقاً عن تجربة جيله الذى تفتح وعيه على ماحدث فى ١٩٥٢ أو ماتلاه ، وها هو يتبين ــ مثل كثيرين غيره من الروائيين العرب المعاصرين ــ أن جذور الحاضر تمتد إلى الماضى القريب ، وهو ــ من ثم ــ يعود إلى تلك الجذور ، رغبة فى مزيد من فهم الحاضر .

لنا أن نتطلع نحو إكمال ثلاثيته هذه فلعلها أن تكون عملا متميزا فى عطاء هذا الجيل من ناحية ، وفى الرواية العربية المعاصرة ــ على وجه العموم ــ من الناحية الأخرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجيم تنجح

هَذه هى سِمطُ الدَّهر.إنها آيةٌ سيختصِمُ حولَها الناسُ كما لمْ يختصمُوا من قَبْلُ، وَسيقولُ فى تأويلها النّقادُ ما شِىءَ لهمْ أنْ يقولُوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جِيمٌ جمزتْ أمْ جيمٌ بَجَمتْ ؟
جِيمٌ من يأجوجَ ومأجوجَ تجخُّ وتَجأرْ
جيمٌ كالجِلْوازِ الأَعْجَرْ
وجُهاداها : إجهاضُ الجيمِ المسجونةِ
بين الجامِعِ والمَتْجَرْ
أَمْ جِيمٌ تَتَهجَّىْ وتُجاهِرُ :
جِيمٌ تتفجَّرْ ؟!

سيقولُ قومٌ : إنها آيةٌ بيِّنةُ الافْتعالِ لأنها لَيستْ سِوى استعراضٍ لُغوىٍّ لمهارة اللعِبْ وهذا قولٌ مردودٌ عليه. فاللعبُ عند نفرٍ من الفلاسفةِ العظامِ مبدأٌ جمالىٌّ من الطرازِ الأوَّلِ. يقولُ

« فردريك شيلر » فى نصٍّ رفيعٍ لهُ حولَ التربيةِ الجماليةِ للإنسانِ ما يمكنُ أن يُترجَمَ على هذا النَّحوْ :

جيمٌ لعلمِ الجَفْرِ كالزُّنْجُفرِ مُوجزَةٌ
لأنَّ وِجارَها كوِجائِها
جيمٌ لإنجازِ الحوائجِ فى جَميمِ الجذْبِ أو إزْجائِها
جيمٌ لتمجيدِ النماذجِ
كلُّ جيمٍ أنجبَتْ جيمينْ من جَرَّائِها
جيمٌ لتجويدِ البَرامجِ أَسْجَحَتْ
فتمر جحَتْ جيمانِ من جَاموسِها وجِرائِها
جيمٌ لسَجْنِ الجيمِ فى أجْزائِها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هَذا عن اللَّعِبِ ،أمَّا الافتعالُ فهوَ ما لمْ يكنْ لشاعرٍ حقيقىٍّ أن يخجلَ منهُ منذُ أن افتخرَ « ذُو الرُّمةِ » بقوافيهِ فقالَ :

وشعرٍ قد أرِقتُ لـهُ غريبٍ	أُجنِّبُـهُ المسانِـدَ والمُحـالاَ
فَبِتُّ أُقيمُـهُ وأقـدُّ منـهُ	قـوافىَ لا أُعُـدُّ لهـا مِثالا
غرائبَ قد عُرِفْنَ بكلِّ أفقٍ	من الآفاقِ تُفتعـلُ افتعـالا

وسيقولُ قومٌ آخرونَ : إنَّ هذه الآيةَ مُسْتوحاةٌ من عُنوانِ كتابٍ تراثىٍّ قديمٍ هو « كتابُ الجيمْ » وهذا قولٌ مردودٌ عليهِ أيضاً إذْ كان الأوْلَى بالاستيحاءِ كتابٌ تراثىٌّ آخرُ أبعدُ شهرةً هو « كتابُ العينْ » الذى ورَدَ فيه ما يُمكنُ التعبيرُ عنهُ بالكلماتِ الآتيةْ :

جيماتُكمْ منجاتُكم فتجهزُوا لنجاتِكمْ من جَائِحاتِ جُناتِكم
جيماتُكم جَنَّاتُكمْ وَجَنَاتُكمْ

جيماتكُم مَرْجاتُكم خلَجاتُكم حُجُراتُكُمْ

جيماتكمْ جاماتُكمْ جرَّاتكم جدَّاتكم زوْجاتكُمُ

فاحْرَنْجِمُوا بْينَ الجِرَاجِ وَهَجِّنوا جِيناتِكمْ

وربَّما رأى فريقٌ ثالثٌ أنَّ حرفَ الجيمِ يُوفِّرُ مقداراً من المفرداتِ أكثرَ مما يستطيعُ أنْ يوفِّرَهُ أىُّ حرفٍ آخرَ، وهذا قولٌ بالغُ الرعونةِ إذْ أنَّ الميمَ والألِفَ والدَّالَ والتاءَ حروفٌ طيِّعةٌ وآسِرةٌ، وَيستطيعُ أىٌّ منها أن يُوفِّرَ ما توفرهُ الجيمُ أو يَزيدُ، وسيرَى الناسُ مصداقَ ما أقُولُ حين أخُصُّ كلَّ حرفٍ من هذه الحروفِ الأليفةِ الدافئةِ، بآيةٍ مُخْلَصَةٍ خالصةٍ، فتتِمُّ لى بذلك آياتٌ خَمْسٌ لحروفٍ خمسةٍ ويكتملُ أمامَ عينىَّ رَسْمٌ محْبوبى

جيمٌ من الوجدِ أمْ جيمٌ من الأرَجِ

ترجْرجَتْ بين جيمِ الموجِ واللُّجَجِ ؟

وجرجرتْنى إلى جيمٍ مُدَجَّجةٍ

وجرَّعتْنى أُجَاجَ الجيمِ فى الثَّبَجِ

فأجَّجتْ بين جَنْبىَّ الجوىَ ، وجرتْ

على جَنانى بِسَجْساجٍ من الوَهَجِ

جيمٌ سَجِيَّتُها غُنْجٌ ، ويُعْجِبُنى

ما فى مَحاجِرِها النَّجلاءِ من دَعَجِ

فَجَنِّبِينى وَجِيبَ الجيمِ ، وَانْبَجِسِى

من فَجْوةِ الجَفْوِ ياجيماً من الفَرَجِ

لَنْ يملِكَ المُتَطفِّلُونَ إزاءَ ذلكَ إلاَّ أن يَقولُوا : لقد وقعَ « حسن طلب » فى غرامِ فتاةٍ جَديدةٍ يبْدأُ اسمُهَا بحرفِ الجيمْ وَلَنْ يردَ على خَواطرِهم الكليلةِ العليلةِ إلاَّ أسماءُ من قَبيل : جَميلةَ جيهانَ

جُورجيتْ جُوزفينْ جُوليِتْ.ولَسوْفَ أضحَكُ من هذه الأسماءِ مِلْءَ قلبِى، كما سَأضحكُ من كلِّ التفسيراتِ السابقةِ واللاحِقةِ :

جيمٌ حجناءُ وجيمٌ جَبَّاءُ وجيمٌ بَجْراءُ وجيمٌ عَجْراءُ وجيمٌ جِيميَّةْ
مَنْ دحْرَجَ جيمَ الدَّجِّ على جيمِ الحَجِّ ؟
ومن جعلَ الجيمَ مُفاجَأةً وأهازِيجَ جُزافيَّةْ ؟

وَقد يقودُنى الضَّحِكُ إلى شىءٍ من السُّخريةِ فَأقولُ فى نفْسى ، ولكنْ بصوتٍ عالٍ : كيفَ لم يَفطِنْ مِنكمْ أحَدُ أيها المفسِّرونَ العباقِرةُ إلى أنَّ أعْتَى أمْراضِ اللّغةِ قد أصابَ حرفَ الجِيم، إصابةً بالغةً فى الصَّميمِ،بشكلٍ لم يتعرَّضْ لَهُ أىُّ حرفٍ آخرَ من زملائِهِ فى الأبْجديَّةِ،فَهو فى مِصْرَ حرفٌ غريبٌ مُسْتضعَفٌ توزَّعَتْ تِركتُهُ الصَّوتيَّةُ بَيْنَ الـ G الإنجليزيَّةِ والدَّالِ الصَّعيديَّةْ

جِيمٌ من الدَّيْجُورْ
جِيمُ الجنادِبِ فى الجوَائِبِ ثَمَّ
والجِرِّذَانُ أخْرَجَها الفُجورُمن الجُحُورِ إلى الحُجُورْ
فَجَسَتْ نواجِذُها على جَذِّ الجذُورْ
جيمٌ من الزِّنْجارِ فى الجِنْزِيرْ

أمَّا فى العِراقِ، فقد سَطتْ الكافُ الفارِسيَّةُ على حرفِ الجيمْ .وفى الشَّامِ والخليجِ وقعَ فريسةً سهلةً لِتَبَلْبُلِ الألسِنَةِ على حدودِ الشِّينِ والياءِ .أمَّا فى دُوَلِ المغربِ العربىِّ فقد أصبحَ فَرنسيًّا أكثَرَ مِمَّا أصبحَ أىُّ شىءٍ آخرْ

لا جُرْمَ فى تِلكَ العُجالَهْ
من جَعْلِ جيمِ العَجْزِ جاحِظةً كجيمِ الفَرْجِ أو جيمِ الجَهالَهْ

ثم كيفَ لَمْ تفطِنُوا أيها الأدباءُ الفصحاء إلى أنَّهُ حتّى فى التراثِ الفصيح لم يُضطَهدْ حرفٌ مثلما اضْطُهِدَتْ الجيمْ. وَإلاَّ فَدُلُّونى أيها الشعراءُ النَّحاريرُ على جيميَّةٍ مُحترَمَةٍ فى الشعرِ العربىِّ كلِّهِ من « الأفوه الأَودِىّ » إلى « الأفوهِ الطَّهطاوِىّ »باسْتثْناءِ جيميَّتيْنِ اثنتيْنِ أُولاَهُما جيميَّةُ « ابن الرُّومىِّ »: (أمامَكَ فانْظُرْ أَىَّ نَهجَيْكَ تَنْهجُ)،والثانيةُ جيميةُ « ابنِ الفارِضْ » : (لا خيرَ فى الحبِّ إنْ أبقىَ على الْمُهجِ).فَتِّشوا إنْ شِئتُمْ فى شعرِ « امرىءِ القيسِ » و« الفرزْدَق » و« المتنبّى » و« أبى العَلاءِ » ولَكُمْ بعد ذلكَ أن تشكُروا لهذهِ الآيةِ أنَّها أضافتْ إلى تُراثِ العربيَّةِ جيميةً ثالثةً معتبَرةْ

جِيمى أنا جيمُ الوَشيجَةْ

ليستْ كجيمِ الجاهليَّةِ فى الحُدُوجِ أو الهوادِجِ

لا ولاَجِيمى كجيمٍ من « جُهَيْنَة » و« البراجِمِ »

لا ولا جِيمى كَ « جعْفَر » أو « خديجَةْ »

جيمى مُدَمْلَجةُ العجيزَةِ أو مُزَجَّجةُ الحواجِبِ

إنها جيمٌ خدَلَّجَةٌ بهيجَةْ

جِيمى مُناجاةٌ وهمْلَجةٌ وجندَلَةٌ

وأبراجٌ مُحْدَرَجَةٌ وَزيجَةْ

ولَعلَّ ما قِيلَ عن الشِّعرِ يَصدُقُ بفصِّهِ ونصِّهِ على القرآنِ الكريم. فَلِسِرٍّ مَا كرَّمَ القرآنُ حروفاً كثيرةً ليست الجيمُ من بينها. كَرَّمَ الصادَ والقافَ والنونَ،وكذلك الألِفَ والاَمَ والراءَ.ولكنَّ أحداً لا يعرفُ على وجهِ اليقينِ لِمَ غَبَنَ الجيمَ حقَّها وهى التى تَرْمِزُ إلى رُكْنٍ إسلامىٍّ ركينٍ ألاَ وهو الحَجُّ ؟!

جيمٌ وَمُرْجئَةٌ وخارِجَةٌ ونَجْمُ

جيم تجدَّدُ جِلْدَها جِدًّا وجيم تَستجِمُّ

جيمٌ وجُمجمةٌ وَجَزْمُ

جِيمٌ لَها جَبروتُها : جَلْدٌ وتَجريمٌ وَرَجْمُ

جيمٌ وإحجامٌ وحَجْمُ

عَلى أيةِ حالٍ ليست الجيمُ بأقلَّ من الصادِ والقافِ فى شىءٍ الصادُ مثلاً تقولُ : الصَّلاةَ ، بينما تذهبُ الجيمُ إلى ما هو أبعدُ من حدودِ العِبادةِ الطُّقسيَّةِ فتقولُ : الجهادَ. أماَّ القافُ فتمضِى على الطريقِ نفْسِها مُكرِّسَةً طاقاتِها لخدْمةِ الطُّقوسِ، فتقولُ القيامَ لكنَّ الجيمَ وَهِىَ التى تُقدِّسُ الإنسانَ وتعشَقُ العدالَةَ لا تُشدِّدُ إلا على الجزاءِ مهما وقعَ بينَها وبينَ الأطرافِ الأُخرى من ضَغينةٍ وجَفاءٍ

هَل الجيمُ تَجفىٰ وتَجفُو ؟

أَجَلْ كلُّ جيمٍ جنْتْ جِيفةٌ تُجتَوى وجُفَاءٌ يَجِفُ

فكيفَ يُجافِحُ بالجيمِ جِلْفُ ؟

وهل يُستجادُ من الجيمِ وَجْفُ ؟

أجلْ كلُّ جيمٍ إذا جَثْجَثَتْ

جَلَحَ الجذْبَ جَرْفُ

فكيفَ يجوعُ مع الجيمِ جوفُ ؟

وإذا ما تركْنا القرآنَ الكريم إلى ميدانِ المعانِى العامَّةِ، أَلْفَينا الحقائِقَ نفْسَها تقريباً. خُذْ مثلاً حرفَ الشِّين، إنه يشمِّرُ عن ساعدِ الجدِّ ويقولُ شُيوعيَّةً ، بينما تَتمسَّكُ الجيمُ بِرَحابةِ المنهجِ فتقولُ : جَدَليَّةً. وَهِىَ لا تكتفى بهذا القولِ بل تشْرَعُ فى تطبيقِهِ على نفسِها بمُنتَهى الموضوعيَّةِ. فحينَ تجدُ أنَّ جيمَ الجَلاَّدِ قد بَسطتْ سلطانَها الطَّاغِى على مَملكةِ الأَبْجديَّةِ بأَسْرِها ترصُدُ لها جيمَ الجماهيرِ وتَجلِسُ على مَقْرُبَةٍ لِترقُبَ الصراعَ وهى تَترنَّمُ قائلةً :

الجيمُ حَنجَرةُ الجماهيرِ التى خَرجَتْ

لإجْلاءِ الدياجِير التى هَجَمتْ
وَوِجدانُ الجماعةِ عند رُجْحانِ المَجاعةِ
أينَ جيمُ الجُبْنِ من جيمِ الشَّجاعةِ ؟
أىُّ جيمٍ تستجيرُ من الدُّجى ؟
ـ جيمُ الحِجا
وبأىِّ جيمٍ يُستَجارُ من الوَجَىٰ ؟
ـ جِيمِ ارْتجى

ولْنأخُذْ حرفاً آخرَ غَيْرَ الشِّين ولْيكن الثّاءَ،تتحدثُ الثاءُ عن الإثمِ،لكنَّ الجيمَ تُصفِّى المعنىٰ من الدَّنَس وتُنغِّمُ اللفظَةَ فتقولُ : الجَريرَة،وحينَما تصلُ الثاءُ إلى أقصَى عنفُوانِها تقولُ : الثورة.لكنَّ الجيمَ لأنَّها أكثرُ عاطفيةً ودفئاً ،ولأنَّها إنسانيةٌ إلى أبعدِ حدٍّ ،تقولُ : الجيشان.فالبركانُ قد يثورُ لكنّه لا يجيشُ وكذلكَ الثّورُ

الجيمُ الجُعْرانِيةُ جَابَهت الجيمَ السَّنجابيةَ
فانْبَعجتْ جيمُ الأَيديُولوجيَّةْ
وتَوجَّسَت الجيمُ الجُنَّياءُ
فما جَدوىٰ جِيمينْ هُما : جيمُ الشَّجبِ
أو الجيمُ الجِيلاتينيَّةْ ؟!

هَذا من ناحيةٍ لُغويةٍ بَحْتٍ،أمَّا من الناحيةِ التاريخيَّةِ،فإنَّ الثورةَ التى تَزْعُمُها الثَّاءُ لا تزالُ من وُجْهةِ نَظر الجيم حُلماً بعيداً بعيداً
لِجيمٍ من الدُّجْنِ أنْ تَرجَحِنَّ
وَلِى أنْ أُجرِدَ شَجوِى وأَجْنَح بالجيمِ

لى أنْ أُجنَّ

وأَجْلُوَ هَذا المِجَنّْ

نحنُ نعيشُ مازلْنَا فى عصرِ الجيم وسيمرُّ وقتٌ طويلٌ طويلٌ قبلَ أن تنقضِىَ هذهِ المرحلةُ الجيميَّةُ الصَّعْبَةُ بَعْدَ أن تكونَ قد وصلَتْ إلى تَمام نُضْجِها وأَخذتْ شمْسُها فى الأُفُولْ.وهذا بالضَّبطِ هو ما أدركتْهُ عامَّةُ الشعب بِبَصيرتِها الحيَّةِ وعبَّرتْ عنهُ بصياغةٍ مجازيَّةٍ رفيعةٍ. تقولُ العامةُ حينَ تصِفُ بُؤسَ الواقع : « الحالةُ جِيمْ ». وتكمُنُ دِقَّةُ هذا التعبير وشُموليَّتُهُ فى كَوْنِهِ قابلاً للانتقالِ من وَصْفِ الأحوال السياسيَّةِ والاقتصاديةِ المُترَدِّيَةِ. إلى وصفِ الأحوالِ نفسِها فى مجالِ الثَّقافةِ.فإذا سألَكَ سائلٌ عن حال الشِّعرِ الآنَ جازَ لكَ أن تَقتبِسَ تعبيرَ العامَّةِ ، فتقولَ : « الحالةُ جِيم »، فذلكَ « زيدٌ » أو « عُبَيْدٌ » ـ مِمَّنْ لا تزيدُ العَلاقةُ بينَهُ وبينَ الشِّعرِ عن العَلاقةِ بينَ الأوميكرونْ اليونانيَّةِ أو الدَّبليُو الإنجليزيةِ من جهةٍ،وبينَ الجيمِ العربيةِ من جهةٍ أخرى ـ هو الذى يتقلَّدُ الأنواطَ ويغشى المِهْرجَاناتِ ويُسوِّدُ بَياضَ الصُّحُفِ والمجلاتِ ويُبَيِّضُ سوادَ الإذاعةِ والتلفزيونِ.فأىُّ خَيْفٍ وأىُّ قَرفٍ وأَىُّ رِجْسٍ !

الرِّجْسُ جاءَ بجيمِهِ السَّمِجَهْ

ليجرِّبَ الإدلاجَ فى أوْداجِكُمْ

ويَجُوسَ فى أحْراجِكمْ بالأرْجُلِ اللَّزِجَهْ

فتجنَّبوهُ وَجاهِدوا عِوَجَهْ

وتجلَّدوا وتشجَّعُوا وتجشَّموهُ وواجِهوهُ

لا تتراجَعُوا دَرجَهْ

لِنَعُدْ إلى الثاءِ كَرَّةً أخرى،لكىْ نُصفِّقَ لها بصدقٍ وحرارةٍ وقد تفتَّقتْ عَبقريتُها عن مُصْطَلح الأُنثَى وكادتْ بهذا الصَّنيعِ المُبْتكرِ أن تسحَبَ البساطَ من تحتِ أقدامِ الجيمِ. غيرَ أنَّ الجيمَ لم تكنْ لِتقِفَ مكتوفةَ اليدَيْنِ ، إنما على الفورِ تقبلُ التحدِّى فتقولُ : الرَّجُلَ .ومنْذ تلكَ اللحظةِ لم تصبحْ لِثاءِ

الأنثى قيمة بدونِ جيمِ الرجُلِ، والعكسُ أيضاً صحيحٌ :

سَجتِ الجيمُ سُجُوًا
وَجَبَ المعراجُ فى جَوٍّ من الجيمِ علينا
إنَّ للجيمِ لَجوًا
دَجَت الجيمُ دُجُوًا
ليسَ ما بينى وبين الجيمِ
إلاَّ خَلَجاتٌ جِدُّ جيّاءٍ ونَجْوَى
فلماذَا أوْجعتنى الجيمُ تجريحاً وهَجْوًا ؟!

وَيذكّرنا ذلكَ ببقيةِ الحروفِ حينَ تعرضُ للعَلاقةِ الخاصّةِ بينَ الأنثى والرَّجُلِ، فالهاءُ لأنها كالثاءِ تعشقُ الثُّنائيَّاتِ ،تَضعُ تلكَ العلاقةَ فى تناقضٍ مُباشرٍ مع العقلِ ،فتقولُ : الهوَى. أمَّا العَينُ فتهتمُّ فقطْ بالجانبِ العُضوىِّ فى الموضوعِ فتقولُ : العِشقَ. بينما تميلُ الغينُ إلى تصويرِ المُعاناةِ فتقولُ : الغَرامَ. وبموهبةٍ أبجديَّةٍ فذَّةٍ تُمسِكُ الحاءُ فى حرفيْنِ اثنيْنِ بكلِّ ما أرادَت الحروفُ السابقةُ أن تشيرَ إليهِ فى حروفٍ كثيرةٍ . ولكنْ أنَّى للحاءِ بشكْلِها المجوَّفِ العقيمِ أنْ تُجاريَ خُصوبةَ الجيمِ وقد اسْتَدَارَ بطنُها كالمرْأةِ الحُبْلَى وانْطوَى هُناكَ فى المركزِ، على نُقطةٍ يتيمةٍ كالخليَّةِ الأولَى للجَنينِ الحيِّ ؟! إنَّ حَاءَ الحُبِّ لا تملكُ إلاَّ أن تركَعَ بهيْبَةٍ وخُشوعٍ أمامَ جيمِ الجنونِ.ولأنَّ مُصطَلَحَ الجنونِ لَهُ إحالاتُهُ الرُّوحيَّةُ وظِلالُهُ العذريَّةُ والصُّوفيةُ،فلم يفُت الجيمَ أنْ تنبِّهَ إلى البُعْدِ الحسِّيِّ فى العلاقةِ فهى تقولُ : الجسمَ،ثُم تخصِّصُ أكثرَ فتقولُ : الجَسَدَ،ثم تعودُ لِتعمِّمَ وتربطَ فتقولُ : الجِنْسَ.وبذلكَ فهى لا تتفوَّقُ فقطْ على مَثيلاتِها من الحروفِ ولكنْ تتفوَّقُ أيضاً على تاريخها الشخْصىِّ ،وتهدِمُ مذاهِبَ وتيَّاراتٍ كثيرةً مُتخلِّفةً حولَ العلاقةِ بينَ المرْأةِ والرجلِ.

الجيمُ جَائِيةٌ على عَجَلِ
الجيمُ جارية بجيمِ الجِنس جَارَ مُجونُ رِجْلَيْها
على إجْرِيَّةِ الرجُلِ
فَجَرىٰ إلى جيمِ الجِماعِ.
الجيمُ تزويجٌ إلى أجَلِ
الجيمُ زَرْجنةُ الجميلةِ وهى تَجفِلُ عن مُضاجِعِها
اسْتجابةُ جارةٍ للجَّارِ
بَرْجَسَةُ جَنوبِ الجِدارِ وجَنْدلِ الأحجارِ
هَرْجٌ بين جيمِ المرْجِ والجبلِ
الجيمُ زَمْجرةُ النجيعِ وبهجَةُ الجَذلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خُلاصةُ الأمرِ أن الجيمَ ليستْ مجرَّدَ حرفٍ مَا فى أبجديةٍ مَا. بل هِى أبجديةٌ قائمةٌ بذاتِها. إنها سِرُّ الوجودِ وكمالُه الشخصىُّ، ذلكَ أن الوجودَ جيمىٌّ بطبعِهِ فهيهاتَ لشىءٍ أو لكائنٍ أو لشخصٍ بِغيْرِ فضلِ الجيمِ أن يُوجدَ. فلْتخضَعوا إذنْ لِقانونِ الجيم: لاَ تقُولوا الكيْنونَةَ بَل الوجودَ. ولا البكاءَ بَل النَّشيجَ، ولا أتىٰ بل جاءَ، ولا يَعْدو بل يَجْرِى، ولا حسناً بل جَميلاً، ذلك أن كلَّ عبارةٍ، بلْ كلَّ كلمةٍ، بل كلَّ حرفٍ لا يُفلِتُ مهما حاول من صِبْغةٍ جيميةٍ كامنةٍ. ولكَىْ تُصدِّقونِى تأمَّلُوا جيمَ البياضِ، وتذوَّقُوا جيمَ النَّبيذِ، واسْتنشِقُوا جيمَ الهواءِ، وانعمُوا بجيمِ الحرِّيةِ، واستشْرِفُوا جيمَ المُطْلَقِ فهاهُنا تكْمنُ عبقريَّةُ الجيمِ الحقَّةُ التى تحتاجُ بدورِهَا إلى عبقريةِ واحدٍ من فحالَةِ الشُّعراءِ:

ليسَ للجيمِ من مُجْهةٍ غيرِ مهْجَتِها
كىْ تُناجِزَ من يرتجى شجَّ جَبْهتِها

إنَّما تسْتجيرُ بإجَّانَةٍ من أجاجينِها

حيثُ تجتَرُّ أوْجاعَها

ليس من مَنْجمٍ تحتَ جِلدَتِها

أو جِرابٍ لتجلِبَ جيماتِها من جِهنَّامِهِ

ليسَ أجْدرَ منِّى بتعْجيلِ نَجدتِها

جاعلاً جَرْسَها جِنْسَها

مُوجِداً لهجةً للأباجِيرِ مِن طَنْجِ لَهْجتِها

فَأنا جِذْلُها

أنا جِدُّها وَابْنُ بَجْدَتِها

ARCHIVE
http://ArchiveBeta.Sakhrit.com

أجَلْ تَحتاجُ الجيمُ إلى عَبقريَّةِ شاعرٍ فَحْلٍ وأنا لا يَفصِلُنى عَن « المتنبىِّ » إلا أَحدَ عَشَرَ قرناً وجيلٌ من النُّقَّادِ الجُهَّا بِذِةِ وَراوِيَةٌ أخضرُ الذاكِرةِ إِذْ ما الَّذى كانَ يَستطيعُهُ « المتنبىِّ »إنْ أرادَ يوماً أن يَتجيَّمَ سِوى شىءٍ شبيهٍ بما قلتُهُ أنَا فى لَحظةٍ سابقة غَيْرِ جيميَّةٍ :

شَآبِيبُ عَينيْكَ مَنْ هَـاجَها ؟ كَـأنَّ من الوَبْـلِ أفْواجَها !

أَمِنْ رسْمِ دارٍ ومن مَنـزلٍ وَعِيسٍ تذكَّرْتَ أحْداجَها ؟

أمن غـادةٍ تَمَّ هِنْـدامُهـا فَبـاهَىٰ زَبرْجَدُها عَـاجَها ؟

بِتاجٍ من الحسْنِ قد زُيِّنَتْ فَزانَتْ - ومازانَها - تَـاجَها

فَـوالَّلهِ لا بـلْ فمِنْ رَجْفـةٍ تَـروحُ وتَـرجِـعُ أدْراجَهـا

كَـأنَّ الضلُوعَ بها زُلْـزِلَتْ كـأنَّ السَّماءَ وأبـراجَهـا !

ولأنَّ أطماعى كَأَجْيامِى لاَ حَدَّ لَها ،فإننى لنْ أَرضَىٰ بِأقلَّ مِن أنْ يعْمِدَ كلُّ من كانَ اسْمُهُ خالياً من حرفِ الجيمِ إلى تَجْييمِ اسمِهِ، لِيُصبحَ « عليٌّ » جَلياً ،وَيصبحَ « كمالٌ » جَمالاً. أمَّا مَنْ كانَ اسمُهُ مُزْداناً بحرفِ الجيم مِثْلَ « نجيبٍ » و« جابرٍ » و« جِرْجسَ » و« وَجيهٍ » و« ماجدٍ »، فَيعمِدُ إلى أن يجْعَلَ بَقيَّةَ الحروفِ كلَّها أَجْياماً،فَيحْدُثُ لأول مرةٍ فى تاريخِ اللُّغاتِ أنْ تتوحَّدَ الأسماءُ بينما تتمايَزُ المُسَمَّياتُ.ولأنى أيضاً لا جُمْهورَ لى،فلَنْ ارْضَىٰ بأقلَّ مِنْ أنْ أُظِلَّ بعباءَتِى أَرْبعينَ شاعِراً.لِكلِّ شاعرٍ منهم أَرْبعونَ مُريداً،لكلِّ مريدٍ رَايةٌ وجَماعةٌ فَيجتمِعَ لى بذلكَ ملأٌ عظيمٌ أقرأُ عليهِمْ قِصَّةً طريفةً جِيميَّةَ القافِيَةِ أُوجِزُها لَكم هُنا فى كلمةٍ بعُنوانِ :

« الجيم تجنح »*

* هذا النص هو الجزء الثانى من ديوان « لية جيم » الذى سيصدر قريبا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عبد الحكيم قاسم

حرقة الأشواق لا تشيخ

فصل من رواية « كفر سيدى سالم »

●فى الشهر الماضى ، صباح اليوم الثالث عشر كانت ذكرى كاتبنا الراحل « **عبد الحكيم قاسم** » كان قد ترك لنا خمس روايات منشورة : « **أيام الانسان السبعة** » ، « **محاولة للخروج** » ، و« **قدر الغرف المقبضة** » ، و« **المهدى** » و« **طرف من خبر الآخرة** » ، وخمس مجموعات قصصية هى « **الأخت لأب** » ، و« **الظنون والرؤى** » و« **الأشواق والأسى** » ، و« **الهجرة إلى غير المألوف** » و« **ديوان الملحقات** » . وهذه الأخيرة نشرت بعد وداعه المفاجىء لنا . ومسرحية وحيدة هى : « **ليل وفانوس ورجال** » .. ثم هذه الرواية « **كفر سيدى سالم** » التى لم تكتمل فصولها ، مثلما لم تكتمل فصول العطاء فى حياته الأدبية ، وربما اكتشفنا أن خير اسم لها هو « **كفرى سيدى قاسم** » .

بدأ **عبد الحكيم** حياته الأدبية بروايته « **أيام الإنسان السبعة** » عام ١٩٦٨ وأعطى عبر ثلاثة وعشرين عاما اثنى عشر عملا أدبيا ناضجا ، احتفت بها حياتنا الثقافية . وليس مهما فى النهاية ماعشناه من سنوات ، أو من فقر وغنى مادّيين . فبعد النهاية لجسده الحى ، يبقى ماأعطاه « **عبد الحكيم** » من روحه وعقله ونفسه ، لكل الناس ، فهذا العطاء هو أسخى عطاء يجود به إنسان ، دونه عطاء المال ، والعمل اليومى ، والحياة الأسرية ، عطاء تتواصل به العقول والمشاعر ، ويكاد يعلو على عطاء الاستشهاد ، بل هو أروع استشهاد ، يدفع الكاتب ، من أجله ، كل نبضة فى روحه ، كل يوم ، ليرقى إلى درجته الأعلى دائما ، وذلك هو عطاء الصديقين عند الناس .

ولعبد الحكيم قصة معاناة ، مع الحياة ، والإبداع ، جديرة حقا بتوقف النقد عندها وقفات طويلة لم يحظ بها فى حياته ، ويستحقها منا بعد رحيله ، بل نحن الذين نحتاج إليها فى سنوات قادمة ، لكننا لا نملك الآن سوى تكريمه فى ذكراه الأولى بنشر هذا الفصل ، من روايتـه التى لم تكتمل « **كفرسيدى سـالم** » ، بل« **كفر سيدى قـاسم** » على صفحـات « **إبداع** » ، مترقبين مع كافة القراء صدور أعماله الكاملة عن هيئة الكتاب ، مع معرض الكتاب ، هذا العام .

« التحـــرير »

القلة القناوية البيضاء فى الشباك تقف فى حفنة ماء فى طبق من الزنك محلىّ الحواف بوردات زرقاء فى اكمام مصفرة . قلة رشيقة طويلة الرقبة صغيرة الكرش لها أذنان وحلقتان فى الأذنين والماء ينز منها على جوانبها لا يخبو لألاؤه . رفعت « صبر » غطاء القلة النحاس الأصفر . شربت .كركرة الماء من القلة فى ذلك الصمت الظهرى المشحون بالعداء ، ودودة مفرحة . شربت لا ينقص الماء إلا بمقدار حسواتها المتفرقات فى النهار . كأنما هذه القلة شاهد وحدتها تحصى عليها ساعات يومها .

كبت من القلة ماءً ملء حفانها . لذت لها ثلوجته . كبته فى صدرها طلبا للطراوة . أغمضت عينيها على نعمة الماء تسيل على صدرها وبطنها . تتأمل يدها المبلولة . أحبّت نحولها وبياضها ولونَ حنائها وهسهسة أساورها . أحبّت نفسها وحزنت . من الشباك ترمق الأفق المكفهر بالغبار والبهر . وقبة الشيخ شائهة الهلال منبعجة مائلة كأنها قثاءة فات نضجها تكاد الشمس أن تفجرها . وتوتة المصيلحى مترية الأوراق ساكنة الفروع . والباحة فيها المعزى والناس والكلاب . شواهد رابضة محملقة لا يلحقها التغيُّر .

هذا الكفر يجثم على روحها كالقبر . الناس كالجيف . ملقون ها هنا وهنا فى الباحة حول المقلم . متعبون جائعون ينظرون فى فتور . يضحكون مثل ضحكات الحمير الميتة . تتعلق أبصارهم بالرائح والغادى كشباك العنكبوت متى يستأدونه السلام ، ثم يردون عليه السلام . ليس مثلهم فى الدنيا . ينسلون من الحارات إلى الباحة تحت هذه الشمس فى عبق التراب . يمشون متباطئين . يتلكئون فى النواحى . يطيلون الإطراق ويتكلمون فى ريث خانق كلمات منتنة .

لم تكن عشرته لها حراما . لقد وهبته نفسها على يد شاهدين عدلينْ ، الشيخ مصيلحى وشوربجى الخفير ،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فليقيئوا دما أو تشتعل فى دورهم الحرائق حتى يسرعوا السير ولا ينظرون حواليهم فى خبث . فليأخذهم الطاعون فإنها تكرههم إلى الجنون . تكرههم إلى الجنون ، إلى العراك الذى لا يهدأ حتى تبرد أطرافها فتؤوب إلى هنا . إلى غرفتها العلوية ، تخنقها الوحدة وهذا الصمت الظهرى القائظ .

قعدت مهدودة على الفرشة المجدولة من قصاقيص قماش قديمه . تسند مرفقها على ركبتها وتريح رأسها على كفها . تتنهد من قلب مكلوم . تمشى بسبابتها على جدائل القماش فى الفرشة تتبعها حتى تضيع منها . ضاعت البهجة والالوان من التراب والزمن وكثرة الغسيل . ضحكت ضحكا فيه غنة البكاء . يهتز جسمها من النشيج والمسرة . فإن الرجل النساج صاحب النول فى المحلة كان أخبث الرجال .

نوله كبير يزحم دكانه . يجلس إليه مديراً ظهره للدنيا . فإذا ما جاءه زبون استدار على كرسيه ناحيته يكلمه ويقضى له حاجته . ويومها ضحك لصبر عن سنة ذهبية . نحيل عليه جلباب من حرير المقطع لها ياقة ،فتحة طويلة تكاد تدرك سرته تقفلها أزرار من الصدف إلى منتصف الصدر حيث يبدو الصدار القطن المخطط بالذهبى والأبيض . قال الرجل لصبر :

— يا شابة انصتى لى اقول لك .. !

علمها الرجل الا تجمع القصاقيص تصلها ببعضها وتصنع منها الكرات كيفما اتفق .. لا .. ينبغى عليها أن تصنّف القصاقيص حيث اللون ونوع القماش .. وهكذا تكون الكرات ، ويكون بوسع النساج أن يتفنن فى صنع الفرشة راسما عليها المربعات او الخطوط المتباينة فى اللون واللمعة .

وكان هو يتكلم يخبطها على ذراعها . ثم يريح يده على سمّانة الذراع . ثم يدع الكف الطويلة الاصابع تحيط بطراوة لحم الساعة تحت كم الجلباب الحرير الأسود . وصبر ضحكت كركعت ومدت كفها تبسطه على دفء كفه تخلصه من ساعدها برفق وتعيده إلى ركبة الرجل بموده وتشهق سعيدة :

— والله إن كلامك كالسكر .

ويغمض الرجل عينيه من نشوته ويهز رأسه ويفرك كفيه فى حجره :

— محاسن الكلام لمحاسن الناس يا ست صبر .. إنت نواره .. ؟

وهى لفّت فرشتها تحت إبطها ومشت .

وفى الليلة الثانية كان الموعد . منكفئة يخنقها البكاء حتى ما تستطيع أن تتنفس . مدت يدها تحت السرير تناولت سلة خياطتها . أخرجت القماش والمقص . قاست من طرف سبابتها على امتداد ذراعها حتى أرنبة أنفها . فرشت القماش أمامها . سوته . قاست بالشبر والفتر . حددت بالعلامات . طوت الأطراف على الأطراف وبدأت تقص . دموعها تتحدر تسقط صانعة دوائر صغيرة مبلولة على القماش . ثم تنخرط فى بكاء مرير يهتز له حسمها كله .

إنه للنساء الوحيدات خلق البكاء ، حينما تصمت من حولهن الدنيا وينقطع الأمل فى أن يطرق الباب زائر حبيب . وللنساء الوحيدات سودت الصحائف على هذا الدهر بالبكائيات . تغنى صبر لوعة قلبها :

برج الحمام انهد من راسه
يُتمِتْ عياله وتْفَرّقِتْ ناسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتبكي صبر الوحيدة التي شحبت وهرمت وتهدل اكتناز خدودها .

ما هان على ربه
يا خد الدوا والختم من عنده
ما هان على سيده
ياخد الكتاب والشرع من إيده

تنهدت وكفاها تجريان على القماش بحثا عن المقص . تنهدت وأكبت على عملها خلاصا من الحزن .

قصت من القماش البدن الخلفى . خلت البدن الأمامى أطول قليلا . ها هنا سوف يتكوّر صدر البنية حاسرا الثوب عن ساقيها فوجب أن يرخى له فى الطول حتى يكون سابغاً . قصت من القماش سمكتى الجنبين . قصت الكمين . قصت الصدارة . قالت فى نفسها إنها ستضع عليه أشرطة حمراء فالبنيّة حلوة .

وإذا صور الثوب المقصوص المفروش صورة عسل ابنة أحمد الديب ضحكت صبر لنفسها . ضحكة مبلولة بدموعها الجارية فى أخاديد وجنتيها . تخبط بكفها على القماش تسوّى النتوءات وتلم الأطراف . ثم يتهيأ لها أن وجه عسل مرسوم على الفرشة كأنها ترتدى الثوب وتتمدد مطمئنة بين صبر . ثم يسمع للبنت ضحكها فرحا بردائها . تقول مكلمة صبر :

ـ حلو .. حلو يا عمة !

تتأمل صبر يديها :

ـ عمل يدىّ .. عمل يدىّ عمتك صبر يا عسل .. !

وتهتف البنت .

ـ حلوة يداك .. حلو عملك .. !

وتضحك صبر الوحيدة والدموع على زاويتى فمها ويداها تتحسسان القماش عمياءين مرتجفتين ، كأنما تبحثان عن سخونة صدره الغزير الشعر . تبتسم لها عسل وتسألها ملفوفة كلمات سؤالها فى الحنيّة :

ـ كان يحبك يا عمه .. عم حسن أبو إبراهيم .. !

تنهدت صبر . غابت .. والشهقات يرتج لها الجسم مايزال . تقول كأنما هى تحلم

ـ لو أن أصبعه انجرح .. أحطه تحت نهدى .. يطيب .. !

يتلون وجه البنت دهشة وخجلا . تشهق وتقول فى جراءة .

ـ آه ياعمه .. ما أحلى الرجال ..!

وتضحك صبر ملء فمها . تضحك حتى يرن الضحك فى رأسها المصدوع ، تسكن مخافة أن يهجم عليها الصداع وتتحدث مخافتة :

ـ الرجال حلاوة هذه الدنيا .. ولا تعرف المرأة هذه الحلاوة إلا إذا كانت كل طلعة قمر عروسا مجلوة ، تبيض لها الغرفة ويزوق السرير . عليه تجلس خافقة منتظرة أن ينفتح الباب ويدخل رجلها عالى الكتفين سابغ العباءة وجهه كا لقمر تحت تقية رأسه الصوفية الحمراء .. !

غاب وجه عسل عن الثوب الممدد على الفرشه وصبر لم تأبه . إنها غابت عما حولها . تدور عيناها تتأملان بياض غرفتها وذلك الإطار من الورود الدائر حول السرير . ماش على الحائط حتى يقطعه الشباك . ثم يعود ماشيا على قمم مساند الكنبة حتى الباب الكائن قبال الشباك فى الناحية الشرقية وبعد الباب يدور يقطعه مرة أخرى الشباك البحرى . الورود تشحب ويعلوها التراب وكأنها تراه

واقفا ـ الأسطى المبيّض ـ نحيلا محدودب الكتفين ينظر الشحوب والتراب ويحزن .

وهو رجل ما كان يحزنه اكثر من سفة تراب تقع على حائط بيّضة حتى جعله ناصعا كنوارة أو جناح حمامة . عندئذ كان يصمت ، تتعذب ملامح وجهه ثم يبدأ عمله من جديد ، منكباً على المساحة التى قبالته ، يطارد تائها دفينا من الوساخة حتى ما يعرف الواحد من الفرشاة والدلو يكون اللون أم من صفاء نفسه . كانت تقف وراءه حاملة كوبة الشاى لا تشبع من تأمل عمله . كذلك كانت وقفتها وراءه يوم رأته للمرة الأولى فى القرية الكبيرة واقفا فى الشارع حيال جدار . كانت تظلّ ساكنة حتى ينتبه لها يلتفت مبتسما ويأخذ كوبة الشاى شاكرا . كذلك التفت لها يوم وقفت ترقبه يبيض جدارا فى الشارع فى القرية الكبيرة حتى تنبه لها التفت مبتسما محييا . وهى التى كانت ينبغى أن تحيّى لأنها القادمة عليه :

ـ بخير يا ست .. !

كانت لا ترى من الدنيا غير صفاء بياض الحائط قالت كالغائبة :

ـ شغلك زين يا شاب .. !

تأمل الرجل شغله صامتا ثم تنهد قائلا :

ـ عين طاهرة .. لا ترى العيبة .. !

هزت صبر رأسها وتكلمت كأنها تغنّى :

ـ يشوف القلب حلاوة شغلك .. لو كانت العين عميا .. يا شاب !

ـ تكرمى يا ست .. !

قالت وهى تبدل رجلها ، تطوى ساعدها الأيسر على بطنها ، تركن مرفقها الأيمن على قبضتها اليسرى وتريح ذقنها على كف يمناها :

ـ شحب بياض غرفتى يا شاب .. ضاقت الغرفة .. اخاف على زهوة روحى من كلاحة الحيطان يا شاب .. !

ـ تخدمك عينى ويدى وقلبى يا ست .. لو صبرت علىّ ثلاث جمع .. آت بإذن الله .. ! وبعد أن بيض الأسطى غرفة صبر العلوية أخرج من خرج عدته حقا به جوهر أزرق مسحوق . أخذ منه وأذاب فى إناء يشبه الكوز . الصبغة فيها نعومة الحرير وفيها صدقه . أخرج الأسطى إناء عجيبا مفرطح القاعدة ملموم من أعلاه ومركب على فوهته الدقيقة ماسورة لطيفة . ملا الأسطى الاناء العجيب بالمحلول الأزرق . حمله إلى فمه قبض على الماسورة بين أسنانه حتى كان بوسعه أن يحمل الإناء ويحرر يديه . وبيديه تناول شريحة طويلة من ورق غليظ مليئة بالثقوب . تقدم الأسطى إلى الحائط يحمل الإناء بين أسنانه والورقة بين يديه .. حريصا حتى إن صبر تصورت أنه لو وقع خطأ لا نشق قلبه ومات .

فرد الورقة على الحائط . نفخ فى ماسورته فانبثق منها على الورقة نثار أزرق . غاب كذلك وهنا تم كف . صبر مقطوعة الأنفاس واقفة القلب ليس فى جسدها نأمة . وبرفق شال الرجل الورقة من على الجدار وعلى الجدار بقى شريط من وردات زرق . عندئذ مرضت صبر إذ ارتج جسدها من فرحة لم تجربها فى حضن رجل كان أو يكون . وإذ دار الشريط حول الجدار وقف الأسطى ينظر ، ذراعاه متدليان يكاد ينهار من كثرة تعبه . لقد كان وتم البياض كأبهى ما يكون البياض وبلغت المهمة اجلها .

عرفت صبر حيرة عينيه يبحث عن عدة شغله . عرفت صبر رغبة قلبه فى أن يئوب . عرفت صبر الساعة . تأملت بهاء ، غرفتها . إذا يكون ذلك الاكتمال وينعقد ذلك البهاء

فإنها هى ، هى بذاتها ساعة الإياب . وقتان مختلطان فى وقت آخر . عجز القلب عن أن يقول ، أبَّان البهجة وأبَّان النقص الموجع . سلَّم الأسطى عليها بيد ضخمة جلفة خشنة من الصنعة . سمعت نزوله من على السلم . نزول من لم يألف سلم دارها ومن الشباك رأته فى باحة المقام ينحرف جنب دار إبراهيم أبو حسين مغادرا الكفر . جلست تتأمل غرفتها ودموعها تسح دافئة .

كانت قبل قدوم الأسطى قد أخلت له الغرفة . وهو وقف وسطها يتأمل الجدران قشط البياض القديم ورمم بالطين ما نجم عن ذلك من ثقوب . يعمل بيدين هادئتين عارفتين والواحد يرى فى عينيه ما سيكون عليه الأمر بعد تمام الشغل . وجه أهلكت فيه الكيوف الأسنان وأذبلت العينين وأهرمت الملامح ، لكن الوسامة تزينه ورقة وتدلل تفتح فى القلب صناديق ، ربما كانت تمضى مع القلب إلى الفناء مغلقة على كنوزها . وتسمع صبر للأسطى النحيل كأنما بقيت ثيابه على جريدة :

ـــ الصنايعى يا ست لا يخفى العيوب .. إنما هو رجل موكول بإبداء المحاسن .. !

وتقول صبر شاردة :

ـــ آه .. !

والأسطى يمتص آخر نفس من عقب سيجارته يسحقها بأصبعه فى الأرض ثم يواصل حديثه هامسا مفضيا :

ـــ والشيء بين يدى الصانع يا ست .. مشتاق قوَّال جوَّاد بأسراره .. وقلب الصانع سميع وعارف وله سكك إلى رموز الأسرار .. ويده كذلك مرهفة .. إنها تزيل النتوء وتمسح على الخشونة وتقضى على الكآبة ببهجة الألوان المناسبة .. ! يرفع الأسطى وجهه إلى صبر . على الوجه عذاب طفل قال ويخشى أن يكون أخطأ فاستحق العقاب . فى العينين عشم وعلى الشفتين ابتسامة مترددة .

وصبر تتنفس تنفس السليم . الجسم مشتاق لأن يودع « يدى صانع » وهو إذن القوال الجواد بأسراره . تود لو تعطى نفسها له عارية الرأس حافية فى قميصها الخفيف . تجلس أمامه مغمضة غير خائفة ولا مذلولة . يداه تسوى كحلتها . تسوى قصتها على جبينها وتعصب لها المنديل . ثم تفتح عينيها تكافىء حدة ملامح وجهه بالضحك المسرور . تفرح أن تكون كل ساعة عروسا مزوقة . وهو المعلم العارف اليد الودود الوجه الذى لم يجرب قلبه شراسة الترجل . إذْ ذاك تضم نحول ضلوعه إلى ثراء صدرها . تسقيه شآبيب جسمها الحنان . لكن صبر لم تفعل والأسطى مضى غيَّبه الزقاق ليمضى فى ظلال الحيطان مغادراً الكفر . تسح دموع صبر دافئة .

إن أبأس نقص الأنثى أنها تؤخذ ولا تأخذ . بذلك تبقى فرحتها رهينة وله منتظره . وعليه فإنها لا تصفو أبداً تكون مخلوطة بالقهر . ومن ثم يكون عنصرها الإحن ويبقى فى القلب بعدها الغل والقساوة . أين كمال المتعة فى وقت حلية صدره الغلب والجلافة . واهاً لرجال يغضون الأبصار خجلا . الصدور مطوية على صناديق المحبة وفى الوجوه العذاب بالغرام وهم لا يقولون . يجدون الرغبة ولا يطاوعون عدوان الرغبة . يبقون ساكنين منتظرين أن يؤخذوا . عند ذلك تكون سكرة الحب مبرأة من المرض . وتبكى صبر دموعا كالأنهار .

الثوب ممدد على الفرشة من غير وجه عسل الوسيم . وصبر مغلولة . كانت تبادئه بالنكد . ترد عليه تحية المساء فى اقتضاب وأنفه من تحت عينين مغمضتين . تلقى بذراعها إلى الخلف ، ذيل قميصها اليمبى بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصابع يدها الأخرى ، ترفع ذيلها وتمضى تسبقه داخلة الغرفة مولية إياه ظهرها متثنية فى غضب ممتلئة بوشيش أنفاسه فى صدره من جهد طلوع السلم وهو يلهث ممسيا عليها . كان قلبها ممتلىء لهفة وحنانا حتى لتكاد ترمى نفسها على قدميه وتبكى فإن جسدها يتضور شوقا إليه . لكنها كانت مغلولة ، مسمومة بحرد يتقطع منه قلبها وهى لا تعرف كيف ومم ولماذا ؟

يكوّم حسين أبو إبراهيم عباءته ويضعها إلى جواره على الكنبة ويرتكن عليها . يرمق صبر بعينيه الغائرتين تحت حاجبين كثيفين . جسمه المكين يترجج مقبلا راجعا ومن قلبه يزوم :

ــ هيه .. هيه .. !

غضبه يتأجج رويداً رويداً كأنما ينفخ فيه بأماته الكظيمة . وهى تدور فى الغرفة ، تخطر ، تتثنى ، تعرض جسمها الحلو للفحات غضبه . هذا الجسم غضبه ورضاه ، مسرته وسخطه ،جنونه وكراهيته القاتلة .

تخبط فى المواعين والأشياء وتبرطم بالشتائم . تشتم نكد حظها وانتظارها له فى الليل وحيدة . يتلكأ حتى يواتيها . تتنقل النجوم فى أبراجها وهى قاعدة على السطح قدام غرفتها تنتظره . أين كان ؟

ربما غسلت البقرة التى يقتنيها فى داره نفسها وتزينت له . ربما . فنحن فى نوبة الماء وترعة الباشا مطمومة ، وما من بهيمة فى الكفر إلا واستحمت . ربما قشرت عن نفسها قذارتها وتعرضت له فتنته فتأخر على صبر . فليعد من حيث جاء . فإنه كان سيكسر خاطر امرأة فلتكن صبر التى لا عمل لها فى الدنيا إلا انتظار مواعيده .

توثق الحروف وتضع الفواصل بين الكلمات . ثم تلونها بالغنج والدلال . تدور فى الغرفة وترقبهُ . ملهوفة عليه . طفلها الجالس يتعذب على الكنبة . تلقى بكتفيها إلى الوراء . ثدياها هناك فى قلبه وريفاها . تعوف . لكن قلبها يكاد يتوقف اللهفة وهى ترقب غضبه . ينفث دخانا كثيفا . وقد كان . صرخ بها صرخة مروعة كظيمة قاطعة كساطور الجزارة ويداه العظيمتان متجهتان نحوها ككلّابتى حديد يوشكان أن يمزقاها . تتراجع خائنة .

حينئذ كان جسدها يذوب تحنانا وغراما . كانت تبكى حينئذ وتنهمر دموعها كالنهر . تتكوم عند قدميه على الأرض تنشج . هى تعيسه وحيدة ليس لها غيره وهو يعذبها . يتركها فى انتظاره وحيدة تبكى حتى يرتجف جسمها . الا يعرف ضعف قلبها ومرض جسمها ؟ يرمقها بعينيه الوحشيتين كما يرمق الثعبان حيوانا يداوره . لا يصدقها . لكنها لا يئودها أن تستأنس غلظته . تظل تبكى له فهى تحبه أشواكه لا تؤذيها . تظل تبكى له حتى يئوب . يمسك بها من ساعديها يرفعها إلى جواره على الكنبة وهى تلصق به ساخنة الجسد من البكاء وهو ساخن الجسم من الغضب .

ينمو الحنان بالدفء . يقول لها أن تكون عاقلة فهو يحبها دون غيرها . وهى تشكو عذاب امرأة تنتظر تسمم روحها الغيرة والشكوك . لا تزال تذكر ولا تزال تحب الرجال حينما ينصتون متجهمين ويتكلمون جادين جالسين متحلقين مشتملين العباءات أو شملات الصوف . وقبالة الكنبة كان السرير قائما مزوقا طرى المراتب . مد حسين أبو إبراهيم يده خفض الضوء فى المصباح اللامع الزجاجة . عند هذا المدمن التذكر باغتت روح صبر ضحكة ارتج لها جسمها .

مدت يدها فى سلة خياطتها أخرجت حزمة من شرائط ملونة تضعها على القماش المفرود أمامها الواحد بعد الواحد . تختبر تناسب لون القماش مع لون الشريط . تهز رأسها مسرورة . تقول كأنها تغنى :

ـــ تزينين الهدم يا عسل .. !

وعاد وجه عسل يبتسم فى لهفة طفلية :

ـــ ما رات العين أحلى منك يا عمة .. !

امسكت صبر عقد العقيق فى صدرها وضحكت مسرورة . تغرق فى الضحك وتميل وهى جد محاذرة أن تهزها القهقهة فتثير صداع رأسها . ثم قالت للوجه المرسوم وهى تحاوره :

ـــ لكننى هرمت يا عسل .. !

ـــ هرمت .. ؟

واصفر الوجه المرسوم من الفجيعة وتحركت الشفتان بالكلمات :

ـــ هرمت .. ؟ أيهرم العقيق .. ؟ حلقلن الذهب .. ؟ السمكة الذهبية على منديلك الزهرى لها عين ياقوتة تنظر كأنما توشك أن تقول .. ؟ لم تر عينى أحلى منك .. ما أحلاك يا عمة وأبهى زينتك .. !

واغرقت صبر مرة أخرى فى الضحك . تذوب قطرة سرورها فى مرارة مرض يشمل الجسم والروح . تكف متصنعة على جسم معلول لا تريد أن تقدم على حركة تؤرق سلامه حتى تستريح فى قعدتها وتسيل دموعها حسرة . ترمق وجه عسل المرسوم رسما حافلاً بالإشفاق عليها ويدها ماتزال ممسكة بعقد العقيق :

ـــ أحب ما عندى إلى قلبى هذا العقد يا عسل .. !

يومها نظرت أم صبر إليها طويلا . تتأمل ملامح الوجه وملامح الجسد . وصبر تقرأ الفرحة سطوراً على جبين الأم . مرآة مسحورة تبدى لصبر من نفسها جمالا لم تعرف قبل أنه لها . شهقت مبهورة :

ـــ قولى يا أم .. لا تسكتى .. يطير قلبى من صدرى كالعصفور إن لم تقولى .. !

تنهدت الأم طويلا وقالت هامسة :

ـــ ما أحلاك يا بنية .. ما أحلاك .. !

ضحكت صبر مغمضة عينيها على فرحتها لتبقى ساكنة جسمها لا تغادره . الآن عرفت السر . ذلك الذى يينع فى جسمها منذ مدة ، ينتشر ويورق . أحست نبضه وحاولت أن تحل رموز همساته الغامضة ، خفق قلبها واحتار . الآن تعرف . تسمع همس عقيق أمها . تفتح عينيها . الأم تخلع عقدها وتقلدها إياه حاكية :

ـــ هذا العقد لك يا بنية .. لا تفرطى فيه .. سينوِّر بنوره نحرك .. جيدك وصدرك .. ويزيد حسنك .. !

لا لا يصدق الناس أنها كانت مرة صبية صغيرة . حتى الذين رأوا صباها ، وهم فى الكفر كثير . يبدون وكأنهم نسوا ، أوان التذكر يثقلهم . يخنقون فرحة قلبها بعيونهم المفعمة تعبا وقرفا . تسمع شهقة عسل . الوجه الوسيم يكاد ينطق فوق رسم القماش :

ـــ أنا أصدقك يا عمة .. وكأنك بعد ما تزالين الصبية الحلوة .. !

تقبل صبر على وجه عسل . تكلمه وتشرح له القضية . تخبط براحتى كفيها على القماش . ثم تركز سبابتيها الملتفتين عموديتين متجاورتين وهى تحلف مؤكدة :

ـــ يومها وقف الكفر على قدم واحدة .. يوم طلعتى بالجرة إلى ترعة الباشا أجلب الماء وأنا لابسة العقيق .. أخطر كعروس فى جلوه .. !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجه عسل يرتجف شوقا وتهمس :

— كأنى أرى ذلك الآن أمامى يا عمة .. !

وتواصل صبر حكايتها :

— جاءنى من شباب الكفر كل من فى سن الزواج .. خبطوا على بابى وكلموا أبى وأبى شاور أمى وأمى سألتنى .. قلت لها يا أم .. أفشى لك سر قلبى ولا تلومينى قالت .. لا .. قلت لها يا أم .. قلبى رمانى على المحسوب .. قالت أمى .. المحسوب يا بنتى لا يعيبه شىء .. لكن .. !

والأمر فى محسوب الأخضرانى أنه كان بقية أسرة حصدها الموت وتركه وحده فى دار وأرض وجسم معتل ووجه شاحب مخضر . رجل طويل نحيل عريض الكتفين متداعى البنية . لكنه نظيف طيب الريح له على ذقنه وشمه صغيرة ساحرة والطائران أعلى صدغيه عند منتهى حاجبيه صغيران داكنا الخضرة . له وجه بسام وابتسامته تكشف عن أسنان سوية مفلجة .. كفاه كان يخضبها بالحناء طلباً لروقان النفس التى تثقل عليها العلة . وكان ماهرا فى شغل الإبرة . لا يرى إلا عاكفا على شىء يتمه ، تقية أو صدار أو شملة . والرجل لم يكن يغشى مجلس الرجال تحت التوتة كثيراً . وإن جلس إلى الرجال مرة بقى صامتا مبتسما عاكفا على شغل يده . ثم فجأة يقوم . ينفض ثوبه مطرح جلوسه على الأرض ويمضى .

يمضى ينشد الهواء ، فالباحة حول المقام تثقل على روحه . وهو يقول فى نفسه ، إذا كان القلب فى واد والناس فى واد آخر فما جدوى أن تجلس إليهم تثقلهم وتضيق بهم . يمضى إلى ترعة الباشا ويجلس تحت شجرة السنط ناظراً إلى الأفق منتظرا النسائم الآتية من البعد . وكانت الناس تقول إنه إنما يقعد للبنات . وأن راحة قلبه كانت فى أحاديثهن . وإن حديث الرجال كان يثقله . وإلا فما اعتياده الجلوس تحت شجرة السنط وهى فى طريق بنات الكفر إلى الموردة .

إنه على كل حال كان على عادته جالسا هناك حينما أقبلت البنت صبر تحمل جرتها ذاهبة تجلب الماء من ترعة الباشا . قبالته دارت والجرة على رأسها تسندها بكفها اليسرى ويمفاها ناحية المحسوب .

— بخير يا محسوب .. !

— بخير يا صبر .. !

وكانت صبر تحكى أنها لم تر حسنها على مرآة أصفى من وجه أمها ووجه محسوب الأخضرانى . لم تكن تدرى كيف تمضى فى سبيلها أو كيف تقف . ترددت . شامخة والجرة على رأسها . طرحتها وذيل ثوبها . تطيرهما النسمة . نسمة رقيقة تربت على خديها وتطرى تحت إبطيها . أغمضت عينيها فرحة . ثم دارت ناحية محسوب مرة أخرى لتتملّ حسنها فى وجهه . قالت له فرحة بولهه :

— جارك طراوه يا محسوب ..

تألقت ابتسامة محسوب فى وجهه الأخضر . قال لصبر فرحان .

— لولا شواشى الكافور يا صبر ..ما كانت نسايم .. !

هذا شىء آخر عير هبش أنداشها من الذكور نهديها وركوبهم إياها فى دروة الزروع يهرسون فخذيها وردفيها . هذا الصندوق مختوم فيه جهاز عروس بنت ملك لن تمضى حتى تفتحه وتدفن يديها فى حريره . أنزلت جرتها على الأرض وجلست تحيطها بذراعيها وفخذيها وتسند خدها على فوهتها . تقول حالمة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ كلامك حلو يا محسوب .. !

تنهد محسوب ناظراً لصبر وابتسامته تقيم . قال :

ـ ما هو حسن النقى يا صبر .. ذا حسن الدفاتر .. !

فتوة قلب صبر وفتوة جسمها أهلاها بها أن تقف إلى جانبه ، أمسكت أذنى الجرة بقبضتين شديدتين والقت على المحسوب وجها جادا وقالت :

ـ وما تقول الحروف .. لمن عدم سر القراءة .. ؟

صمت المحسوب وصمتت هى . كل ينظر فى اتجاه . أخذت الحواة من على رأسها سوّتها ببطء وضعتها على راسها مرة أخرى . قامت واقفة . وضعت جرتها على راسها . قالت لمحسوب مبتسمة وهى تمضى :

ـ ميّل على دارنا يا محسوب .. نحن جيران .. !

قال محسوب مقضيا :

ـ على بابكم زحام .. يا صبر .. أنا .. خواف .. !

قالت وهى تمضى مسرعة :

ـ فى دارنا .. العزيز مقدّم .. ؟

ثم ضحكت ضحكة لها ذيل أطول من ذيل طرحتها الطائرة مع النسمة .

وعليه فإن أم صبر لما سألتها قالت لها صبر :

ـ يا أم .. قلبى رمانى على المحسوب .. !

صمتت الأم قليلا ثم قالت :

ـ يا بنتى المحسوب لا يعيبه شىء .. لكنه كبير .. ومعلول .. !

حزنت صبر وتعكّر وجهها حتى كادت تبكى وقالت وفى صوتها البكاء :

ـ قلبى عند المحسوب يا أم .. قلبى حدى المحسوب .. !

وامسكت صبر العجوز عقد عقيقها مغمضة عينيها تميل راسها يمينا وشمالا وهى تبكى المحسوب بدموع ساخنة :

حمّوا العريس بالقرايه
زفوا العريس بالقرايه
وسدوا عين القبر بالقرايه
الحنة على كفينه ايه وايه

تبكى صبر الوحيدة . تفتح عينيها لتجد وجه عسل . صامت يرمقها فى وجل . يسر قلبها أن تجد من يرثى لها .

تحكى أن المحسوب مات وخضاب الحنا فى يديه مثل أوراق الورد . تسألها عسل :

ـ اكان يحبك يا عمة .. المحسوب .. ؟

وتهمس صبر :

ـ آه .. !

آه .. ويوم قبض المهر وضع المحسوب فى حجر أبيها كل ما طلبه الرجل . ثم أطرق قليلا . والناس نظروا إليه لا يفهمون . فتح قبضته عن عشرة جنيهات أخرى . وقال هامسا :

ـ أريد أن يكون القرط فى أذن صبر له دلاّية .. وأريد سريراً .. !

بهت الناس . وأم صبر أقبلت على المحسوب قلقة تسأله :

ـ بعت من قراريطك يا محسوب ..

والمحسوب أغضى ولم يرد .

وجه عسل امام صبر يتوثب بفرحة طفولية ويسأل فى لهفة :

ــ ذلك حلق أذنيك يا عمة ..

تضحك صبر ضحكة واهنة . تسمع رنين ذهب القرط فى قلبها . تقول :

نعم .

سمعت رنين القرط وهو فى يد الصائغ يعرضه عليهم . من يومها لم يبرح قلبها ولا أذنيها لا تكون الدنيا حلوة دون هذا القرط . تسأل عسل مبهوره .

ــ كنت فى طنطا يا عمة .. !؟

تقول صبر مباهية ..

مرتين يا بنية مرتين .. !

يضحك وجه عسل متخابثا ويقول :

ــ عن المرة الثانية سمعت .. مع الشيخ مصيلحى .. سافرتما معاً .. ؟

يومها كان شفيق هذا اليوم فى الحر والزمته . النفس ضاقت ، قامت صبر هالعة . ورغم انها تخشى على لمعة كعبيها من تراب السكك ، وتصونهما بالقعود فى الدار ، إلا انها فى ذلك اليوم نزلت . وما إن فتحت بابها حتى تجسد امام عينيها المقام . رمقته ضائقة ، إلا أن القلب حيٌ بهمسة غامضة . مالت يمينا دائرة بالباحة .

الطراوة تأتى من حارة إبراهيم أبو حسين فى الناحية البحرية مارة بدكان حسن أبو محمد واصلة إلى مجلس الرجال تحت توتة المصيلحى . رمقت دار إبراهيم أبو حسين بعداء وقصدت مجلس الرجال تحت التوتة انقطعت الأحاديث الدائرة فى كسل . توقفت الأفواه عن عجن الكلمات بلا سياق وتعلقت العيون بصبر القادمة .

الانتباه مفروش لصبر وهى تمشى متثنِّية نيقة فإذا صارت بحذائهم حيَّت :

ــ بخير يا ولاد .. !

ردوا جميعا مرة واحدة :

ــ بخير يا صبر .. !

والمصيلحى كركع بضحكة متطاولة ، ظلت فى أذنى صبر وهى تلتفت إلى جمع النساء المشرئب إليها على البعد وتحىٌ :

ــ عافية على البنات .. !

والنساء يسرعن بالرد ملهوجات متداخلة كلماتهن وصيحاتهن :

ــ عافية عليكى يا عمة .. صبر .. !

ثم تلفتت صبر إلى المصيلحى الذى كان مازال يكركع وتقول له جادة حازمة .

ــ إنما أنا إياك قصدت يا مصيلحى ولى معك كلام .. !

وإذ نطقت الجملة الكبيرة الفادحة حلّ صمت شمل الأرواح والأفئدة والكفر جميعا . وقفت صبر وسط هذا الصمت تكاد تذوب خجلا وارتباكا . فهى لا تعرف لماذا جاءت من دارها ولا ما الذى عندها لتقوله لمصيلحى . توشك أن تبكى قهراً . تندفع الكلمات منها بلا تدبر . تقول :

ــ انا أختنق يا مصيلحى .. لم اعد أطيق .. أريد أن أخرج إلى أرض الله وخلق الله .. أريد أن أخرج يا مصيلحى .. وانت أعلم أهل الكفر بسكك الدنيا .. أريد أن اروح لطنطا .. !

كانت خطبة صبر ترن فى الصمت المتقبب الذى لم تشبه نأمة . كانت كلمة طنطا أفدح من أن تجد رداً

عاجلا .. بقى الناس صامتين . صبر أغضت ثم استدارت عائدة وهى تحيّ :

— بخير يا ولاد .. !

والردجاءهامن مجلس الرجال ومجلس النساء هامسا متداخلا :

— بخير يا صبر - بخير يا عمة .. بخير يا عمة صبر .. بخير يا صبر .. !

والأمر ما نُسى نهائيا . وإذا كانت صبر مرة قاصدة دكان حسن أبو محمد قابلها مصيلحى وقفا متقابلين صامتين . ثم إذا جلس القرفصاء على الأرض . ترى صبر عمامته الحمراء ويده ترسم على التراب بقشة خطوطا متداخلة وهو يزعق بصوت ناعب :

— نحن من هذا الكفر يا صبر .. لا نخرج منه إلا رمايم .. !

ثم رفع إليها وجها بشعاً ملأها خوفا . لم تفهم شيئاً ولم تحر جوابا ومضت فى سكتها . وانصرمت الأيام وكان يركب حمارته سارحا إلى حقله ذات يوم يسحب خلفه بقرته وبعد التحية باداته صبر :

— الدنيا واسعة .. والخروج فرج .. !

وكركع مصيلحى بالضحك وأنشأ يغنى والحمارة منتشية رتيبة الخطوة كانما هى المعنية بالكلام :

كيـف أعـدى البـر التـانـى
ومجـاديفـى مكسريـن

ومضى ركب المصيلحى سارحا إلى حقله .

وإذا هجم على الكفر واجب تخضير الأرض بزرعة الأذرة لم يكن الواحد من الناس يملك من الوقت ما يحيّ فيه جاره بود . وفى وسط زعيق الناس ولهوجتهم كان المصيلحى أعلى الناس صوتا وأكثرهم لهوجة . وكانت صبر فى غرفتها تنصت له بقلبها . تتمنى لو انها وجدت فى ما بين ثغرة دفست فيها كلمة طنطا . لكن ذلك كان بعيداً ، بعيداً حتى نهاية التخضير . حتى اصبحت ترى الأرض من شباكها سمراء مقسمة وتحس بقلبها حبات الذرة فى رحم هذه الأرض السمراء تشرب من رطوبتها الحنونة وتحبل لتلد نباتا . إذ ذاك نداها مصيلحى من باحة المقام تحت شباكها فاطلت عليه . شرع ناحيته وجهه حتى كادت عمامته الحمراء تسقط وأنشأ يغنى :

ياغُرب يا للى ناديتونى اديني جيت

وضحكت صبر من قلبها ضحكا مسروراً حتى دمعت عيناها . وإذا نظرت كان المصيلحى قد مضى . وإذ تكب الماء أمام باب دارها قفز المصيلحى ناجيا بذيل ثوبه من الرشاش ملصقا ظهره بالحائط . ركنت صبر كتفها على الحائط والوعاء مازال فى يدها المشمرة الكم وقالت لمصيلحى التحية :

— بخير يا مصيلحى .

ولم تعرف إن كان رد عليها أم لا . إنما بهرها أنه بدأ يتكلم ملوحا بيديه كأنه حلو فى سوق . يقول إنه إن انفلق سمراء الأرض عن نباتات الذرة فإنه يكون على الواحد أن يتربص بالأرض ثلاث جمع لا يقربها . فإذا أتمت عدتها سقاهاسقية الأحياء . وعليه فإنه من ذلك اليوم حتى الأحياء ثلاثة جمع كوامل نروح فيها بإذن سيدى سليم . وإذ اتقدت الشمس فى يوم حار كانا قد قطعا ثلث الطريق إلى طنطا .

يمشى امامها حافيا ، على كتفه عصاته معلق فيها مداسه وأرغفة طعامه . عمامته الحمراء على كتفين نحيلين . يمشى كطائر الفتاح ، خائف أو مستطار اللب أو

مستاق . وهى تأتى وراءه بعده بعشرة أذرع . على رأسها سلة فيها زادها وشبشبها . تحس الأمان أنها فى فلكه . تمشى كأنما تفرش علامات أقدامها الحافية على تراب السكة . أحبت نحول ظهره وبروز لوحى كتفيه وتوتر عرقى رقبته . تمنت لو حضنته كومت عظامه على طراوة بطنها وثدييها . نادت عليه مشتاقة . يزوم دون أن يتلفت لها . يلوح بيديه رافضا ويسرع فى مشيته كتيس حرون . لكنها بقيت تنادى عليه حتى التفت .

مالا على مصلًى تحت كافورة . اخرج خبزه وملحه وبصله وهى أخرجت فطيرتها . تجاور المنديلان المفروشان للطعام . عزمت عليه . أصابع بيضاء نحيلة مخضوبة تقدم له قطعة فطير يخرّ منها السمن . ومصيلحى أبى . أدركت أنه عرف الكرامة وأنه يردها . نظرت إليه . خلف جلافة الوجه وخشونة الملامح صفاء كصفاء جواهر العقيق والكهرمان .. معادن تكونت من خالص الحرد والمجاهدة . قلب لا تشوب معدنه شائبة التشهى ولا نقيصة الشبع . لم يتعكر خاطرها من تأبيه . إنما هى حسبت كم من السكة بقى ، عازمة على أن تمشى وراءه . على إثر خطواته ، إن تعبت لسندت نظراتها على نحول ظهره .

وهكذا استقبلا السكة مرة أخرى ماضيين على عزمهما . المصيلحى نشر حولها الأمان وحرر قلبها من التوجس وحذر السكة . تتأمل وجوه الناس طلعته . تسمى القرى . تعجب للسكك الماشية فى شسوع الزمام . تتذكر الأيام الخوالى . كنز عرسها وجهاز دخلتها . من هذه السكة إلى طنطا وهى به تحلم ومن هذه السكة عادوا وهى بجهاز العرس فرحة . الحمارة تندفع بحملها والأم قلقة العيون والأب يبسط على كل شىء حماية رجولية لا تغفل .

وعادوا إلى السّر والأفق فى طلعة المغرب يوشك أن يغرق فى الليل . والكفر كله احتشد ليرى السرير . وسط الدار والسلم زحام لا موضع فيه لقدم . الناس لا تعرف كيف تقيم . السرير . ولم يوفقوا لذلك إلا وقد قارب الليل أن ينتصف .. تضحك صبر من قلبها . فإنها كانت فى دار أبيها لم تر من ذلك شيئًا . وأنها فى ليلة الدخلة ، رأت السرير للمرة الأولى عالى المراتب عليه الملاءة وتدور حول أعمدته زينة من قماش مزوق .

يخفق قلبها . فإنها فى تلك الليلة بعد أن زفت إلى غرفتها بقيت واقفة مرتكزة على السرير وأمها على يمينها وقابلة الكفر على يسارها . وما لبثت حتى سمعت الناس قادمين يزفون العريس . أعلى أصوات الناس المصيلحى . يطلعون به السلم . يزفونه بالقراءة تدق الأصداء فى قلب صبر حتى اليوم . تبكى معلقة البصر بنحول ظهر مصيلحى . فإنه لم يستدر العام حتى غُسّل جثمان المحسوب فى ذات الغرفة ونزل من السلم على أذرع وبحات صدور تعلو بالقراءة . تدق الأصداء فى قلب صبر حتى اليوم . تبكى نحيبا .. تغنى البكائيات على المحسوب على قلب السكة نحو طنطا :

حمّوا العريس بالقرايه
زفوا العريس بالقرايه
وسدوا عن القبر بالقرايه
الحنة فى كفينه آية وآيه

كانت تسقيه الدواء المر يشرب لا يتضجر . ينظر لها صابراً ويقول :

ــ من أجلك أشرب الدواء ياصبر .. !

تقول له مؤنبة :

ـــ من أجل الشفاء يا محسوب .. سيدى سليم حارسك .. !

تشرد عيناه ويقول :

ـــ أنا مغادر يا صبر .. أنا راحل .. !

تبكى صبر وهى جالسة عند أقدامه على السرير ناكسة . يقول :

ـــ الدار والأرض باسمك يا صبر .. والشرطية فى طاقة الجدار مكتوبة مختومة مشهود عليها من مصيلحى ومن شيخ الكفر .. !

لم تبحث ولم تقلق وباعت من الأرض على محسوب، حتى مات .

السكة صاعدة ، تتمنى لو أن مصيلحى أبطأ وأخذ بيدها . وإذا به يلتفت لها قائلا :

ـــ طنطا يخفيها عنا جسر ترعة القاصد .. !

لما بلغا الكوبرى ورأيا المدينة لبسا مداسيهما . وأشرعا نحوها وجهين مستبشرين . أمسكت صبر بكم جلباب المصيلحى لا تفلته .. طنطا والزحام وجموع الخلق والهواء الفاسد . الخوف والفرحة والارتباك . يمشيان جنب الحيطان كلصين . ذاهلان عن الزمان والمكان . يمشيان بلا توقف يحفزهما صوت مجهول كائن فى قلب هذه الضجة . ثم ينحرفان يساراً مع الجموع . دكاكين وبيع وشراء وتدابير تطيح بالفهم . يمشيان حتى يفجأهما مقام السيد البدوى . تهمس صبر فى أذن المصيلحى ذاهلة :

ـــ هذا هو مقام الشيخ .. !

يرمقه المصيلحى كلص يرمق شرطيا . يأخذ صبر من يدها ويسرعان . يدوران ويدوران . حتى إذا شما نتانة دكان فسيخ فقد المصيلحى صوابه . فرشا أمام باب الدكان وأكلا . وما أن تغير لون الشمس حتى عزما على الإياب .

تضحك صبر مكلمة وجه عسل المرسوم فوق الثوب :

ـــ من طنطا اشتريت هذه الأساور من حر الزجاج الملون .. !

يضحك وجه عسل مبهورا وصبر تحكى :

ـــ واشتريت مكحلة من النحاس الأصفر واشتريت مشطا من العظم وكل شىء مازال عندى ومازال عليه بهاؤه .. !

يقول وجه عسل متخابثا :

ـــ وماذا قال الناس ثانى يوم يا عمة .. !

فى اليوم التالى كان الصبح ذهبا على أرض الحارة وصبر نازلة تكب ماء غسولها ، الشال الأحمر على رأسها ، مرهفة كأنها عروس صبحية عرس . وإذا ترفع عينيها امتلأتا بشموخ أكتافه وعظم هامته وجفاوة ملامحه وضيق عينيه وكثافة حاجبيه . إنها رأت شيخ الكفر فى عمرها مئة ألف مرة ـ وأبداً لم يكن مثل هذه المرة . راعها أنها صغيرة عليه فى العمر والجسم . تهولها ساعداه وكتفيه . تمنت لو قاست طولها على طوله كطفلة تلعب مع أبيها ، وبسطت كفها للخضوبة على كفه الهائلة . قالت وصوتها يشى برغباتها اللاعبة :

ـــ بخير يا شيخ الكفر .. !

تبسم شيخ الكفر القديم حسين أبو إبراهيم عن أسنان مسودة من القهوة والدخان وقال متغنيا :

ـــ لا نسأل عن البلاد البعيدة وتطلّع لعينى أيب .. هكذا قالوا .. بخير يا صبر .. !

يتوهج صوتها بحميا رغبتها الطفلية فى الملاعبة تقول :

— طنطا حلوة يا شيخ .. !

قال متغنيًا وهو يستقبل السكة ماضيا :

— من له عينين رأى .. اقوتك بالعافية يا صبر .. !

نظراتها تمشى وراءه ملتاعة وهى تقول :

— العافية عليك يا شيخ الكفر .. !

ساعة مخبوءة فى تلافيف الصون والمحافظة لا ينفد اريجها كانها زجاجة زيت عطرى قديم أصيل . تنظر صبر إلى وجه عسل مفزوعة مرتابة من خبائته . تسأله هامسة لاهثة :

— ماذا قالوا ؟

بسطت صبر كفيها على القماش واستندت عليهما مجاهدة لتقوم ، محاذرة أن تهتز رأسها فيثور عليها الصداع . اخذت القلة من الشباك بلّت ريقها . ملات حنانها وطرّت على وجهها وخلّت الماء يسيل فى صدرها . ثم أعادت القلة ونظرت من الشباك .

الباحة ساكنة . المعزات والكلاب دائخة من الحر قابعة جنب الحيطان . الأذعر وامرأته وبنته حياة ثلاث رءوس ساكته حول صينية الحلوى . تحت تونة المصيلحى تميز القدمين الحافيتين لرجل نائم لم تستطع التعرف عليه . الصمت والزمته حول قبة الشيخ . يحط سرب حمام على القبة يلمع ريشه فى الشمس البيضاء . تتمنى لو انها طارت بجناحين . لكنها مربوطة إلى هذا الكفر بالأوجاع وقلة الحيل حتى ليبهظها طلوع سلم دارها .

ارتفعت عتبة الشباك واسندت جبينها على عمدانه . تحس على لحم جبينها أخشوشان العمدان من الصدأ .

فى ذلك اليوم ، بعد أن مضى عنها منصرفاً ، صعدت إلى غرفتها العلوية هذه وأطلّت من هذا الشباك وأسندت جبينها على عموديه حزينا . يضحك قلبها المكسور . فانه فى ذلك اليوم الموغل فى البعد ! التحم جمع النسوان بمجلس الرجال وكان زياط وهيصة لا يدرى الواحد من الذى يزعق ومن الذى يرد عليه زعيقه . إلا أنه حول مصيلحى كان المدار وكان هو قطب هذه الرحى التى تدش زكائب الزعيق . وكان المولد منصوبا على سفرة مصيلحى وصبر فى اليوم الذى سبق إلى طنطا وأوبتهما فى المساء .

يروى مصيلحى الحكايات العجيبة ، وينقض رواياته من كل الناس الزعيق ، نقضا يتضمن الشوق إلى أن تعاد من الأول الرواية اكثر مما يتضمن الرفض أو التكذيب . يزعق كل آن على صبر يطلب شهادتها . أغرقت حينذاك فى ضحك مجلجل . فاجاتها حكاياته وقد رأيا الأشياء كلها معاً . ضحكت من قلب سكران . تزيد ضحكاتها صخب الناس حدة . لا يعلمون أنها لشىء آخر فرحة . شىء لم يتجسد بعد فى شىء لكنه يحبل به الرحم ، ويمشى خدر الحبل اللذيذ فى البطن والثديين والأفخاذ ويوجع الظهر وجع يؤنس القلب وتكون فيه البشارة بالولادة السعيدة .

خافت أن يثير صداع رأسها طول ارتكان جبهتها على عمدان الشباك . أبت . تمشى مترينة فى غرفتها حافية على فرشة الأرض . تجمع الثوب وتمشى إلى ماكينة خياطتها . جلست على الكرسى إلى الماكينة . سبكت طرف سمكة الجنب على طرف البدن الأمامى وبدأت تخيطهما معاً . الحر خانق وبياض الحائط أمام عينيها كالح مترب ، وجهد قدميها واهن يدير الماكينة دورات رتيبة منغومة الإيقاع المعدنى الوانى يثير شهوتها إلى العديد . القماش

ينسحب راجعا تحت غزات الإبرة ورأسها تهتز مع جزعها وهي تعدد :

ما هان على ربه
يأخذ الدوا والختم من عنده
ما هان على سيده
يأخذ الكتاب والشرع من ايده

تبكي من قلب محروق دموعاً كالأنهار .

كان يوما حاراً خانقا مثل هذا اليوم حين جاءها على غير عادته بالنهار . أبهظه صعود السلم فما إن دخل الغرفة حتى ارتمى على الكنبة لاهثا غائض اللون . ملهوفه تسأله وهي تجلس إلى جواره على الكنبة :

ـــ مالك .. ؟

رد عليها وهو يلهث :

ـــ أنا مريض يا صبر .. مريض بلا رجاء .. !

انخرطت مفجوعة في نشيج حارق ، تقول من خلال فحماتها :

ـــ فداك روحي وعيني يا بو ابراهيم .. !

قال لها راجيا :

ـــ عوديني يا صبر .. عوديني .. !

سألته مذعورة :

ـــ ألا تبقى عندي أمرضك .. ؟ ألست امراتك وحليلتك .. ؟

هز رأسه مغمض العينين متعباً :

ـــ هذا لا يكون يا صبر .. هذا لا يكون !

ثم تعلم القلب أن يخوض السكة ذاهبا وآيبا من هنا حتى دار الشيخ . هناك كانت تجلس في حلقة الدوّار حول المريض لا تظفر منه ببعض كلمة أو بعض نظرة حتى مات .

كانت السكة من هنا حتى دار الشيخ تذكرها في الذهاب والأوبة بتلك الأيام بعدما رآها الشيخ قدام دارها صبيحة عودتها من سفرتها إلى طنطا .. كان الأمر بعد ذلك اليوم عجيب . أحست بأنها مربوطة إليه برباط يعرفه القلب ولا تراه العين ، وأن الشيخ يجذبها إليه ، وأن الدنيا تيسر لهما حظ الاجتماع والمحادثة . فكان الخلاف مع دار البحيرى حول إرث المحسوب وكل يوم جدال ونزاع يحمله الأطراف إلى الشيخ ليفصل فيه .

يذهبون إليه في العصر . يجلس المتنازعون حلقة حوله تحت الشجرة قدام بابه . أمامه نار صغيرة يقلي عليها حبات البن . ثم يضعها في جرن منقور في خشبة لطيفة ويدقها بخشبة طويلة ثقيلة ، يرقصها في يده ترقيصا يأخذ باللب ويكون إيقاع نقراتها في الجرن بالغ الطرافة وعبير البن ينتشر حوله . فاذا ما فرغ كب البن المسحوق في كف عمر به كنكته . يسوى القهوة على النار أمامه يشربها في فنجان كبير مزركش رشفات متأنية وهو يسمع اطراف النزاع كل يدلي بما عنده .

يكون كلام كثير وزعيق ومنازعة ، والشيخ يجهد ليجد وسط الاختلاط سكة هادية إلى الحق ، رصين هادىء حاسم صارم ماض في الهرج والمرج كسلاح المحراث في ارض مروية . لكن وراء هذا كله كان ثمة تبادل عجيب بين صبر والشيخ لا يضطرب مساره الحلو من الضجة المنصوبة . تبادل مصنوع من نظرة أو لفتة أو تربيت بالكف على الركبة أو كلمة رقيقة للمعنى رقيقة المبنى تعقبها وجفة دهشة ثم انسياق مع التيار الغامر . حتى كان يوم مشت فيه صبر إلى مجلس تحت التوتة قدام بابه .

الشيخ وجلسته وعدة قهوته وناره الصغيرة . جلست صبر على مقربة منه ساكنة . لا أحد هناك غيرها . إيقاع الخشبة فى الجرن رتيب عميق ويوشك أن يكون حزينا . والريح خفتت والشجرة كفت عن الحركة فروعها وأوراقها والرّجْل انقطمت فما تسمع حسًا لعابر . عبير القهوة مع الصمت يخيّل للواحد كأنما ثمة قارىء عجوز يرتل شجوانا . الرجل صامت مغض وهى تتأمل شاردة والدنيا من حول العاشقين ساكنة كأنما تتذبها ان يتكلما .

فإن من النساء مفطورات على التشوق . ظمأ أرزاحهن لا يسقى إلا من سلسبيل نبع كائن خلف أوضار الأيام وكدر الدنيا . يعيش الزمن الحسن وسط اشتداد الزمن الردىء . نظيفات متزينات متطيبات توّاقات . والرجل يأتى عليه فى عمره يوم يكون فيه قد قنى من النساء ما أمتعه وولد له من الولد ماأعزه واستكثر من المال حتى أصبحت تتحرك بمشيئته بهائم وأنفار وأرض وزروع وشجر . عند ذلك ينظر الرجل الكريم فى أمره ، فإذا فى النفس زهادة وفى القلب ملل ، فينقلب إلى التوحدّ سامان من الصحبة مشوب مزاجه بالكآبه . عند ذلك تهفو نفسه إلى العشق . وفى لحظة مخصوصة من ساعة مرقومة من يوم مبروك يكون الكشف ويكون الفرح .

قال حسين أبو إبراهيم شيخ الكفر لصبر متبتلاً :

ــ أنا عاشق يا صبر .. !؟

أخذت صبر نجواه فى حضنها ، ضمتها وربتت عليها . ثم تكلمت هامسة حالمة مفضية :

ــ القلب وسادة رأسك والروح غطاك يا شيخ الكفر .. !

الرجل أنصت لكلماتها ساكنا . خلى الكلمات تجوب كيانه . تريح رأسه وتفرح قلبه .

رد عليها مسرورا :

ــ تكرمى يا صبر .. !

الآن على الريح أن تهب وعلى الفروع والأوراق أن تميل فرحة وما على الناس جناح أن يعودوا إلى شواغل تركوها للحظة منصتين فقد بلغ الكتاب أجله

قال شيخ الكفر رصيناً جاداً :

ــ آتيك اليوم فى العشاء الثانية ومعى شاهدين دلين .. !

قالت صبر وهى تقوم :

ــ الحصيرة مفروشة والقلة ملآنة والقلب فرحان .

وفى الموعد جاء ، وكان ليس مثله فى أماسى العمر ، وكان عمراً نعم به القلب هونا .. ثم مات .

تدور الماكينة فى رتابة تنشج مغرقة فى العديد :

برج الحمام انهد من راسه
يتمت عياله واتفرقت ناسه

حتى أتمت الثوب خياطة . قامت من على كرسيها مهدودة تمسك الثوب من كتفيه بين يديها . تطرحه على الفرشة بين السرير والكنبة . تسنّدت حتى جلست قبالته . تتأمله وتفكر مقلبة بين محتويات سلة خياطتها ، محاولة اختيار الشريط المناسب حلية للصدر ، فرحانة بعملها . تضحك يجاوبها وجه عسل باديا مرة أخرى . تسأله والدموع بعد فى مآقيها وفى ثنيات وجناتها :

ــ أى شريط تحبين يا عسل .. ؟

ويجيب وجه عسل فرحا :

ــ أحب ما تحبين يا عمة .. !

تسألها صبر مدللة :

ــ هذا الحنائى .. ؟

يفرح الوجه بالشريط :

ــ آه يا غمة .. ما أحلاه .. !

تقول صبر مطمئنة :

هو لك يا بنية .. !

تسوى الشريط على صدر الثوب وتبدأ تبحث عن إبرتها . تحاول أن تنظم فى الإبرة خيطاً ، لكنها لا تستطيع أن ترى الثقب . تريح راسها على الكنبة بجوارها وتغمض عينيها . الإبرة فى يد والخيط فى اليد الأخرى والثوب نفسها أمامها وهى مغمضة العينين غارقة فى الحلم .

لم تكن عشرته لها حراما . لقد وهبته نفسيها على يد شاهدين عدلين شوربجى الخفير والشيخ مصيلحى . صدق ما وعد . وفى العشاء الثانية جاء ، وليلتها كان طيبا . كانت جالسة ترقب . الخبز فى السلة تحت السرير ساخن . الطبيخ فى القدور على جمرات حطب القطن فى كانون وسط الدار . الشاى والسكر فى طاقة الجدار . القلة ملآنة قطرت فى حلقها قطرة من ماء الورد ووضعت فى ماء الصحن ليمونة . زجاجة المصباح لامعة تزهو وملاءة السرير تنام على دثارة الحشية . الدار صامتة ترقب وجدران الغرفة الزاهية البياض تصيخ السمع فى أدب .

إذا احست بزلزال طلوعه على السلم وبحة صدره وهو ينادى على سيدى سليم . قامت بالمصباح . وصنعت دائرة من النور تحت اقدامه الطالعة ساعية إليها . ومن تحت بصره الشاهدان . سلّما عليها باغضاء وخفر . الكلمات قصار والمسافات بين الناس واسعة وهى محدودية متحرزة ، خائفة قليلا وطائعة . لا تزال تذكر، لازالت خنقة القلب وحرقة الشوق ولازالت تحب الرجال من قلب لا يشيخ .

كانوا ليلتها جهامة خشنة لكنها طيبة كقشرة الجوزة المقفولة على اللب واللبن . حتى شوربجى الخفير ، كانت عينه الفختاء وسيمة وكان شاربه المبروم مثل حلية مستعارة وكانوا لا يعرفون كيف يخرجون من الصمت ولا أن ينزعوا عنهم عباءة الوقار . وكانت هى تجلس بعيداً قليلا تدلى فضل ثوبها على قدميها . لكنه ما من ثوب ، مهما كان كتوما ، بمستطيع إلا أن يشى بما عنوانه العطر والكحل والخضاب .

وهذا الصمت هى فى قلبه الراجف اللهيف . حلوة مغسولة مزدانة . صندوق مقفول على الكنوز العجيبة مقفولة بسر الكلمات ويوشك أن تنفض مغاليقه بسر الكلمات . وبين الأنين أن . وبين الشطين نهر تتهادى فيه مركبها لا تستعجلها اللهفة ولا يؤرقها القلق . لها ثلاثة نوتية غليظو السواعد رقيقو القلوب . بدت عن القلب ضحكة ما كان بالوسع كتمانها . تطلعت إلى الوجوه كالمعتذرة . الشيخ . الشوربجى . المصيلحى . ابتدر هذا الصمت بالكلام :

ــ الفاتحة يا رجال ببركة سيدى سليم .. !

ومصيلحى له شفتان تلعبكان الكلمات ، لكنها إن لم تفهمه فهى تصدقه ، تسلم له قلبا مفتوحا كالكف . حتى إذا ما التفت إليها قائلا بصوت آمر :

ــ قولى له وهبتك نفسى .. !

قالت . بليونة صوتها قالت : بكل حلاوتها قالت . بشراسة اشتهائها قالت . ولولا غباء الدنيا لكانت قامت اودعت استدارة أرادفها اللينة وثاقة حجر شيخ الكفر وحضنت بفخذيها خصره وحطت سخونة أنفاس كلماتها

فى شعر صدره . لكنها من بعيد قالت وهى تنظر إليه ذليلة مشتاقة :

ــ وهبتك نفسى .. !

والكلمة فيها حب وفيها قحة تدغدغ البطن ككف المداعب . قالتها وبوغتت بها كأنها أزاحت ستراً فوجدت خلفه رجلا مكشوف العورة . والرجال سكرانون بلحظة عجيبة فى الأوقات ترمقهم خلسة وتنقضى . فيهم شىء فرحان وماكر وشرس . كأنهم يلعقون خدودها بألسنة قطاط خشنة . تكاد تحسّ شواربهم على جلدها . تستحم فى رجولة ساخنة غامرة . انفجر المصيلحى هاتفا :

ــ هات لنا ناكل يا امرأة .. !

وتوثب الآخران فى مكانيهما فرحة وموافقة قائلين فى نفس واحد :

ــ آى والله .. !

ما أسعد امرأة برجل جائع . إنه يكون متعلقاً بذيلها كطفل .. رهين بطهو يديها كطفل . وها هم ذى سكارى برائحة طبيخها . تقوم ، تتحرك أعضاؤها على عيونهم . تحس مسامير نظراتهم ترشق فى لحمها . تقول :

ــ من عينى .. !

كل كيانها يعمل ويرقص وهى نازلة على سلم دارها إلى حيث كانونها . فليجربوا اليوم ما هو الطبيخ . أولاد الكلبة الجياع . تحمل الريح إلى شباك غرفتها العلوية كل مساء خبث كوانينهم التى يوقدونها بأقراص روث البهائم وعلقت عليها قدور الفخار مترعة بالماء يسلق فيها البقل لا تقوم على سطحها عين واحدة من الدسم ! إنما تفور بالرغاء يكشط عن وجه الإناء بمغرفة خشبية المرة بعد المرة .

ماذا يعرفون عن سمن المقلاة تتقلب فيه دنانير البصل ذهبية صغيرة لها نشيش يفرح القلب وعبير يملأ الدار فى كانون أنيق على نار حطب القطن المزغردة . حتى إذا ما مالت فلوس البصل الصغيرة إلى الدكنة طُشَّ فيها عصير الطماطم . حينئذ تعبق رائحة تملأ الصدور بدسامة غنية . ثم تكون القطع من لحم الجديان . ثم يكون المرق . ثمن تكون قرون البامية مقمعة كأصابع الهانم ، عليها ما يلزم من البهار .

حملت فى يدها صحفة هائلة مليئة بالطبيخ وعلى رأسها سلة الخبز ودخلت عليهم . تضحك فى نفسها . هذا خبزى وطبيخى وقلّتى وهذا أنا . جلس الأربعة إلى طبلية صغيرة . الأعين مركوزة على الصحفة والأيدى تمزق الأرغفة تصنع اللقم تحملها بقرون البامية وقطع اللحم . زياط فرحان ولهث أنفاس ومضغ ملهوف . الثلاثة يمشون إليها بنفس الدرجة . عيونهم لامعة وشفاههم وشواربهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غارقة فى الدسم وأصابعهم متحفزة باللقم كأنهم يخافون أن تنفد الصحفة وبعدما شبعوا تضحك وتكركع . تود لو أنها تخففت من طرحتها ومن جلبابها وبقيت بقميصها الخفيف تطعمهم وتسقيهم . تمد لهم ذراعاً عريانة بكل ما عندها . تسح على شواربهم وتقبل من تحت الشوارب شفاه طراها الدسم . تضحك . تضحك من قحبها ومن فجر قلبها .

وتقبب الصمت فى الغرفة ألا من رشفات الشاى . الأنفاس رتيبة وتحت كسل العيون تنام وحشية ضارية ينفخ فيها الدفء والشبع . تتأمل من الوجوه واحداً بعد الآخر . تريد أن تستألف هذه الوحشية وتضمها إليها . تأخذ الوجوه الثلاثة إلى حضنها . أنفاسهم على رقبتها وفى صدرها . يكون فرح بلا ضغينة . تعطيهم نعومتها فى آن . تنعم بخشونة ثلاثتهم فى آن . القلب يريدهم جميعا كما تريد الكلبة . أولادها جميعا فى حضن شاسع دافىء كثير الأثداء .

غباء هذه الدنيا ، حيث الدلالة على غير المدلول تقع وحيث يكون الإثم حيث يكون الفرح لكنه لوقوع الدلالة على غير المدلول ، فيكون الإثم حيث تكون فرحة القلب . والشاطر من قال لا . إنه إذن تنتصب له دكة الولاية ويمسك بيمينه مقرعة التحريم . يضرب فى العيون التطلع وفى القلوب الشوق وفى الأفعال البدع حيث يستتب الخوف وسنة الفجر . إذ ذاك لا يكون نبل وتفعم الأرواح بالموجدة . أغضت صبر بصرها . غاصت فرحتها إذ رأت فى عين الشيخ رفضا حاسما مذعوراً . قام المصلحى فجأة قائلا وهو يلوح بيديه ساخطا على لطاعته ونسيانه ما عليه من غده وأنه عليه الآن أن ينوب . يتبعه شوربجى له عين واحده خبيثه . يقوم الشيخ ناهيا صبر بجهامته ينير للرجلين طريقهما على السلم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نظرت صبر حردانه إلى وجه عسل . الصهد يخرج من منابت شعرها والصداع يدور داخل دماغها كحجر الطاحون . وعروق سقف الغرفة يكاد يقوسها تراكم الشمس فوقها . تخاف صبر . وجه عسل يستبد به الخوف كأنها طفل يشرب قلبه خوف أمه تقول صبر :

ــ قلبى يحبك يا عسل .. إنك قطعة سكر .. تزوجت حماراً ..

وجه عسل صامت شارد لا يحير جوابا . تقول صبر :

ــ يوم فرحك حممتك بيدى .. قشرتك وجلوتك .. ؟!

ليلتها شمرت صبر اكمامها عن ساعديها الناصعين . كان ذلك هنا فى هذه الغرفة . والنسوان حولها يرقبون فعلها بالبنت مذهولين . تضغط الثدى الناهد بالكرة من حلاوة النتف حتى تفردها عليه ، وإذا انتزعها ينط الثدى وراء الحلاوة وينتصب متكوراً . مسحت جسم البنية كله مسحا حتى جعلت ريق لحمها يتألق .

والحق انه ما من بنية فى الكفر لن أوان دخلتها إلا واتت إلى صبر . تخيط لها هدوم فرحها . تعلمها فنون ارضاء زوجها . وليلة الدخلة تحممها وتنتفها . لكن عسل جاءت إلى صبر قبل ذلك بأيام طوال . عاشا معاً وقتا فرحا . يقصان ويخيطان وينعمان ببهجة القماش والألوان ويحكيان بلا حرج عن الرجال .

وفى الليل كانا يأويان إلى هذا السرير معاً . تتقلب فيه عسل وتتحسسه وتهتف وهى مغمضة العينين :

ــ آه يا عمة .. يموت إن لم يكن لى لفرحتى سرير ... !

تأوى العمة إلى جانب عسل . تضمها هذه وتقبل يديها وتتوسل إليها :

ــ علمينى يا عمة وحياة سيدى سليم .. علمينى سر هذه الدنيا .. وسر الرجال .. !

تضحك صبر . البصر كليل والرأس مصدوع والقلب حزين . تقول :

ــ الرجال يا بنتى هم حلاوة هذه الدنيا .. !

تمد يدها تتحسس فخذى البنت وبطنها . تملأ كفيها بحجم الأثداء البكر والبنت مغمضة تائهة تتأوه تأوهات حرى ، تركتها صبر . ترهس طراواة جسمها . تعض رقبتها . وتقبل شفتيها . وفى الصباح يجدان نفسيهما فى السرير متحاضنين . تضحكان من القلب . تقبلان على الإعداد للفرح هذه الدنيا فرح لا ينفض .

لكنها غاضت كل الافراح والغرفة تضيق عليها كل آن وتزداد جدرانها كآبة . وإذا جاءت عسل فهى مستعجلة ما تكاد حتى تقوم وتبقى صبر فى غرفتها وحيدة . تسمع فى وحدتها وقع خطاه إذا كان يخرج من عندها فى الليل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما تزال تحس خوفها عليه من مسارب الحارات تطبق عليها الدور وتردمها بالظلمة . تبكى إذ يغيِّبه جوف الحارة . فإنه كان يقول لها فى الليل ووجهه على ساعدها كطفل .

ــ يا صبر .. لا تتعكرى من ناحيتى إذا رأيت خشونة طبعى .. إن ذلك لو تعلمين آت من خوف قلبى .. !

تبكى كل مرة يغيب فى ظلام الحارة ، حتى إذا ما غيبه القبر كانت قد بكت عليه قبل ذلك ألف مرة .

عادوا من دفنته دائخين يترنحون تحت سماء متغبشة كحنية الفرن الحمرة . كانت هى من كل الناس منفردة بهم غريب .. من قتله .. ؟ ولا تزال .. تقوم إلى شباكها .. الشيخ والباحه والصمت .

الشىء ..
تصور هو أم صورة ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اولا : نشأة الخطاب الفلسفى

ينشأ الخطاب الفلسفى بطريقتين : الأولى قراءة لنص من أجل شرحه أو تلخيصه أو بيان معانيه المتضمنة فيه ، أو التركيز على بؤرته ، أو من أجل إعادة بنائه وإكماله طبقا للمادة القديمة التى نشأ فيها ساعة التأليف ، أو طبقا للمادة الجديدة التى صب فيها ساعة القراءة . الخطاب الفلسفى هنا إبداع لنص بقراءة نص ، بصرف النظر عن مصدر النص ، إلهى أم إنسانى ، من الأنا أم من الآخر من القديم أم من الجديد ، صحيح أم منحول ، فلسفى أم شعرى ، علمى أم أدبى . وهو فى الغالب النص النقدى الذى ينشئه الناقد وهو بصدد قراءة النص المبدع ، أو النص الفلسفى الذى غلب على الشرح والملخصات للفلاسفة السابقين ، أو النص فى العلوم الإنسانية ، خاصة فى علوم الوثائق والمكتبات ، والتاريخ عندما يقوم المؤرخ بشرح الوثيقة فى وقتها كاشفا عن عصر بأكمله ، أو فى عصر الشارح ناقلا النص كله من العصر الأول (عصر التأليف) إلى العصر الثانى (عصر القراءة) . وهو أيضا النص القانونى الذى يقوم بشرح المواد القانونية الأولى بشروح وتعديلات وتذييلات تجعله أكثر قدرة على التطبيق وضم الحالات الجديدة التى لا تظهر فى المواد الأولى . وهو أيضا النص الدينى كبذرة أولى ، تتلوها الشروح كاغلفة متداخلة أو متوالية جيلا عن جيل ، وطبقة بعد طبقة ، كل شارح يقرأ نفسه وعصره من خلال النص الدينى ، والذى يقوم بدور المرآة التى تعكس صورة القارىء أكثر مما تكشف عن طبيعة المرآة ، والتى قد لا تكون إلا قطعة من زجاج ظهرها قاتم ووجهها مضىء ، لا تحتوى بذاتها على أى معنى ، وإن كانت كاشفة كل معنى بعدد من يقفون أمامها .

والثانى إبداع نص عن طريق التنظير المباشر للموضوع كما يحياه الفيلسوف انطلاقا من العالم باعتباره نصا غير مدون ، وهو فى نفس الوقت أصل النصوص . وهذا هو الاشتباه القائم فى لفظة « الآية » ،

التى تعنى فى نفس الوقت النص المكتوب المدون - وفى نفس الوقت الظاهرة الطبيعية فى العالم الخارجى . الأول نص اللغة الذى يكشف عن العالم الداخلى للمؤلف الأول ، والثانى النص الطبيعى غير الملفوظ الذى يكشف عن العالم الخارجى الذى عبر عنه المؤلف الأول ، والذى يشاركه فيه القارىء الأول والثانى إلى ما لا نهاية . هذا الطريق الثانى ، إبداع نص أيضا « ينصّ » فيه العالم بالمعنى الحرفى للكلمة أى يكشف عن نفسه ، ويطل برأسه ، ويظهر عن وجوده كما ينص البعيرُ ويرفع رأسه فيراه صاحبه من بعيد ، بعد طأطأته فى التراب بحثا عن الطعام . فالعالم الخارجى هنا هو الذى يدعو إلى أن يتحول إلى نص مدون ، وينتقل من الأعيان إلى الأذهان من النص الطبيعى إلى النص اللغوى . الواقع يتكلم ، والطبيعة توحى ، والموقف يستدعى . وهنا يظهر الفيلسوف ليحول النص الطبيعى إلى نص لغوى . وتكون مهمته مهمة الشاعر سواء بسواء . والشاعر هنا رمز لموقف إبداعى . فهو الروائى والقصاص والمسرحى . وهو أيضا الرسام والمثّال والمصور والمزخرف فالفن لغة بصرف النظر عن أدوات التعبير ، الألفاظ أو الخطوط ، الأصوات أو الأشياء .

« والشىء تصور هو أم صورة ؟ » مقال فلسفى من النوع الثانى . ليس قراءة لنص بل إبداع نص ، ليس شرحا على متن بل تعبير عن موضوع . ليس إسهابا لبيان المتضمن سلفا بل تركيز فى بؤرة ، وتحليل لتجربة . ليس تعاملا مع ألفاظ بل تعاملا مع أشياء . ليس وصفا لقصد الآخر ، المؤلف السابق ، بل وصفا لتجربة الأنا فى العالم وهى تدرك وتتصور وتتخيل . ليس نقلا عن السابقين الأولين ورواية عن الأسلاف العظام ، بل إبداع المتأخرين من الأحفاد المخضرمين الذين يولون وجوههم شطر نصوص القدماء ، من تراث الأنا أو من تراث الآخر ، ناظرين إلى الخلف ، القبلة الأولى . وفى نفس الوقت يولون وجوههم شطر الواقع المعاش ، الحاضر الذى يعيشونه .

والأرض التى يسيرون عليها ، ثانى القبلتين ، التى نرجو أن تكون أولى القبلتين ، نقلا للمرحلة التاريخية كلها من النقل إلى الإبداع ، من شرح النص الأول إلى إبداع النص الثانى ، من التعليق على النص القديم إلى إبداع نص جديد .

يعيش الإنسان فى عالم الأشياء ومع الآخرين . « أنا احيا فانا إذن موجود » .. ولما كانت الحياة هى حياة الشعور أى الوعى بالحياة تمايزا عن حياة الأموات ، كان الأدق أن نقول : « انا اشعر فانا إذن موجود » . قد يفكر الإنسان لاهيا عن نفسه وعن العالم ، ولا يشعر بوجود نفسه ولا بوجود الآخرين . قد « تفكر » الآلة الحاسبة ، وتقوم بعمليات يعجز الفكر عن القيام بها ولا تثبت أنها موجودة ، ولا تشعر بذاتها ولا بصاحبها ولا بنتائج عملها الذى قد يكون قرارا بتدمير العالم ، وإلقاء قنابل ذرية ، واندلاع الحروب العدوانية . وقد « تفكر » القردة العليا كما هو واضح من تجارب علم النفس الحيوانى ولكنها لا تثبت أنها موجودة فى عالم محيط بها ، لا تؤثر فيه وإن كانت تتأثر به . ولما كان كل شعور هو شعور بشىء ، فإن المبدع للنص الأول الذى يُحوِّل العالم المرئى إلى عالم لفظى ، يشعر بالعالم المحيط به ، بين الأشياء ، ومع الآخرين .

والأشياء ليست مواد مصمتة ، جزئية متفردة ، بل أشياء حية ، علاقات فردية واجتماعية ، حوادث دالة . الأشياء للاستعمال كأدوات للتعبير أو التنفيذ ، أشياء للفرح ، الزينة واللباس الجديد ، والمنزل والحديقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والكتاب ، وأشياء للحزن كالمرض والموت والحوادث والكوارث واللباس الأسود ومظاهر الحداد . الأشياء إنسانية ، عالم محيط بالإنسان ، امتداد لعلاقاته الفردية والاجتماعية . الأشياء قبل أن يدخل الإنسان معها في علاقات ليست أشياء ، بل عالم المادة الأولى ، ملاء أشبه بالخلاء ، وجود أقرب إلى العدم . لذلك بعد خلق العالم ، خُلق الإنسان حتى يصبح الخلق عالما إنسانيا ، ويتحول من عالم مصمت إلى عالم دال ، من الصمت إلى الكلام ، من اللا معنى إلى المعنى .

والآخرون ليسوا أشياء أيضا للإدراك ، دمى متحركة ، أعداداً للإحصاء ، أرقاما للحصر ، نسباً كمية ، بل أقطاب في علاقات متبادلة ، محبة وصراع ، تآلف ونفور ، اجتماع وافتراق . الآخر طرف في علاقة . هو الأنا الآخر في مقابل الأنا . كما أن الأنا هي آخر بالنسبة إليه باعتباره أنا . العالم المحيط إذن أشياء وذوات ، مجموعة من العلاقات ، مجال للعمل والنشاط . العالم المحيط عالم من المعاني والدلالات ، إيماءات وإيماءات مقابلة ، مقاصد ومقاصد متداخلة ، إرادات وإرادات متصارعة ، من أجل بناء عالم إنساني دال يكشف عن حقيقة العالم المصمت عالم الأشياء والحجارة والكائنات الحية . وهنا تبرز أهمية الشيء في العالم الإنساني ونشاته فيه . فبعد أن يتم إدراك الشيء بالحس ، هل هو تصور أم صورة ؟ بعد أن يدخل الشيء في مجال الرؤية ويسقط عليه ضوء الكشاف هل يتحول من دائرة الإدراك الحسي إلى دائرة التصور والتصنيف ، عن طريق المقولات الذهنية ، أم إلى دائرة التمثيل والإبداع عن طريق الصور الفنية ؟ وهل التقابل بين العلم والفن هو هذا التقابل بين الدائرتين بعد الإدراك الحسي : دائرة التصور للعلم ودائرة التمثيل للفن ؟ وماذا عن دور الفلسفة ؟ هل هي أقرب إلى التصور أم إلى التخيّل إلى العلم أم إلى الفن ؟ وماذا عن الدين ؟ وأية دائرة فضل التعبير عن نفسه من خلالها ؟

ثانيا : قصور الإدراك الحسي :

يبدأ النشاط اللإنساني في العالم المحيط ، بين الأشياء ومع الآخرين بالإدراك الحسي ، أي برؤية العالم الخارجي من خلال الحواس . ولا يفترق الإنسان طفلا ، أو بالغا عن الحيوان في الإدراك الحسي ، باعتباره انطباعا حسيا أي دخول العالم الخارجي في مجال الرؤية . فالحواس هي الوسيلة الأولى التي تظهر من خلالها العلاقات المتبادلة بين الإنسان والعالم المحيط . ومع ذلك ، فالإدراك الحسي ، وهو تحويل الانطباع الحسي إلى مستوى الوعي ، يظل قاصرا عن إعطاء كل إمكانيات العالم المحيط وإيحاءاته ودلالاته وأعماقه ومستوياته . وبالرغم من دفاع الحسِّيين ، قدماء ومحدثين في تراثنا وفي تراث الآخرين عن الحسِّ ، إلا أن الإدراك الحسي يظل قاصرا عن إعطاء كل إمكانات الوعي بالعالم . ويتمثل هذا القصور في الآتي :

١ ــ بالرغم من أن الإدراك الحسي بدأ كانطباع حسي وتجاوزه إلى الوعي بالتراث ومعارفه ، إلا أنه يظل أقرب إلى الانطباع منه إلى الإدراك متجاوزا الوعي بالذات إلى الوعي بالعالم . في الإدراك الحسي ، ترتسم صورة الشيء في الحس من خلال الحواس الخارجية ، ولكنها تظل صورة باهتة متوسطة ، لا هي الشيء ذاته ولا هي الوعي به . فإذا ما كان هناك خلل في الحواس أو ضعف فيها ، أثر ذلك على صورة الشيء ، في الحس ، فبدأ الوعي المزيف . وصورة الشيء نمطية آلية ، وعمل الحواس كذلك .

وبالتالى تختفى إمكانية التفرد فى الوعى ، وتأويل المعانى والإيحاء بالإمكانات والاحتمالات . وتنتهى التعددية لحساب أحادية مميتة أقرب إلى السكون منها إلى الحركة ، ومن الموت منها إلى الحياة .

٢ — يعطى الإدراك الحسى جانباً واحدا من الشىء . وهو الجانب المرئى منه دون الجوانب الأخرى اللا مرئية ، والتى تحتاج فى إدراكها إلى التصور والتخيل بل إلى التذكر والتوهم . وبالتالى يستحيل الفصل بين الحواس الخارجية والحواس الداخلية فى عملية الإدراك . لا يعنى ذلك كما هو الحال عند القدماء فى تراثنا والمحدثين فى تراث الآخر المعاصر لنا ، أن الحواس الخارجية لإدراك العالم الخارجى ، والحواس الداخلية لإدراك الظواهر الباطنية فى النفس ، لأن إدراك العالم الخارجى يحتاج أيضا إلى الحواس الباطنية . فالشىء المدرك ليس فردا بل هو مجموعة علاقات مع باقى الأشياء ومع الإنسان ذاته . والعلاقات لا تدرك بالحواس الخارجية بل هى موضوعات للتصور والتخيل والتذكر والتوهم . ليس الإدراك مجرد تقابل الشىء المرئى مع الرائى ، ولكن هو احتواء الرائى للمرئى وإدراكه له من كل الأطراف سواء دار الرائى حول المرئى ، أو دار المرئى حول الرائى ، أو دار كل منهما حول الآخر فى دوران متبادل ، فى أوقات وأوضاع مختلفة كما هو الحال بين الحبيبين .

٣ — مقياس الصدق فى الإدراك هو مطابقة الشىء المدرك مع الصورة المرتسمة له فى الذهن من خلال الحواس وكلما كانت المطابقة كاملة إلى حد التماثل كان الإدراك صحيحا . وهذه استحالة فعلية وافتراض وهمى لا وجود له . إذ يستحيل أن يطابق الشىء فى الخارج الشىء فى الداخل ، عالم الأعيان مع عالم الأذهان من خلال توسط الحواس . فالحواس ليست آلات تصوير تستقبل الأشعة التى تنبعث من الشىء فى الخارج مقلوبة إلى الداخل وعلى فيلم حساس فتحدث الصورة المطابقة بتوافر الشروط اللازمة لذلك ، مثل الضوء . فالعالم الخارجى رؤية إنسانية . الأشياء فيه علاقات . والآخرون فيه أيضا أطراف فى علاقات . والتصوير يكون للشىء وليس للعلاقة . كما أن قلب الصورة ليس فقط عملا آليا للعين بل هو عمل الشعور فى الانتباه . فقد يتم عمل الصورة ولا يحدث إدراك ، لأن الشعور غير منتبه لمضمون الإدراك فتظل على هامش الإدراك .

٤ — للإدراك الحسى جانبان : خارجى وداخلى . الخارجى هو استقبال الحواس للإشارات من العالم الخارجى ، والداخلى هو تحويل هذه الإشارات إلى دلالات ، والدلالات ليست مدركات حسية بل هى مرتبطة ببناء الشعور ونسيجه ، محددة بالانفعالات والعواطف ، ومشروطة بحالات الحزن والفرح ، وبالشعور النائم والشعور اليقظ ، بالحياد والاهتمام . فالإدراك الحسى علاقة متبادلة بين الموضوع والذات ، وتضايف بين المرئى والرائى ، وإيحاء متبادل بين الشىء والشعور به مثل العلاقة أيضا بين الحبيبين فالحب ليس من طرف واحد وإلا كان موتا وسأما ، سلبية طرف ، وهو الشعور ، وإيجابية آخر ، وهو الحواس . بقدر ما يكون الشىء متجها نحو الشعور يكون الشعور متجها نحو الشىء . وبقدر ما يكون الرائى قاصدا نحو المرئى يكون المرئى قاصدا نحو الرائى . الشىء منبه للإدراك ، والإدراك موقظ للشعور .

٥ — الإدراك الحسى وعى سطحى بالعالم ، خال من العمق الدلالى . فالأشياء علاقات وليست مجرد مواد

متراصة ، فى حركة وليست فى ثبات ، الإدراك الحسىّ هو فقط أول مراحل الوعى بالعالم . وتلك عظمته وحدوده . لا شىء يبدأ إلا به ولا شىء ينتهى إلا إليه . هو اللقاح الأول ، والتخصيب المبدئى الذى بدونه لا يكون زرع أو نماء أو ميلاد أو نمو . هى النظرة الأولى قبل السلام والكلام والموعد واللقاء . هو شرط الوعى ومع ذلك ليس الوعى مشروطا به ، بدليل الأعمى الذى يدرك أفضل من البصير ، اعتمادا على التصور والتخيل والتوهم . بل أن الوعى الذاتى بدون حواس داخلية يظل وعيا بالذات دون حواس خارجية ، ووعيا بالعالم المحيط عن طريق حدود الوعى بالذات .

٦ ــ الإدراك الحسى أقرب إلى الانفعال منه إلى الفعل ، وإلى السلب منه إلى الإيجاب ، وإلى الأخذ منه إلى العطاء . ولما كان الإدراك مقدمة للمعرفة ، وكانت المعرفة مقدمة للفعل ، يظل الإدراك الحسى مقدمة بلا نتيجة ، وانفعالا دون فعل ، ونظرا دون عمل ، ومطلبا دون اقتضاء . والأشياء المدركة فى حاجة إلى تغيير وإعادة بناء ، وليس إلى مجرد إثبات وجود . الأشياء المدركة هى نظم علاقات بالقوة ، فى حاجة إلى أن تتحول إلى نظم اجتماعية بالفعل . فالواقع بناء اجتماعى كما أن الأشياء علاقات اجتماعية .

٧ ــ الإدراك الحسى فى أتم صورة ، بعد أن يتحول إلى وعى بالعالم بعد الوعى بالذات ، يعبر عن نفسه فى لغة ، ويصوغ المدرك الحسى فى قضايا للإعلان والتأثير واقتضاء الفعل . ومن ثم كانت اللغة أداة الإدراك فى التعبير والإيصال . الإدراك الحسى إدراك ذاتى ، معرفة بلا صوت ، صمت دون كلام . ثم تأتى اللغة فتحوله إلى صياغة وتعطيه أبعادا لم تكن فيه ، من أجل اقتضاء الفعل والإيحاء بالمعانى وتوجيه الواقع وتحريك نظم الأشياء . الإدراك دون لغة كنهر بلا مصب ، قِدْر بلافتحات ، جيش بلا قيادة ، جماهير بلا ثورة . وإذا تم التعبير باللغة تكون القضية تكرار للإدراك الحسى . هذه منضدة ، هذه سبورة ، هذا قلم ، عبارات تقريرية يفضلها العلم بعيدا عن عبارات الإنشاء : أنا سعيد . هو حزين . مِصر كَبُتْ ... الخ .

ثالثا : حدود التصور العقلى :

ومن أجل قصور الإدراك الحسى جعله الفلاسفة العقليون أول درجات المعرفة وليس نهايتها . تبدأ المعرفة به ولكن لا تنتهى إليه . إذ يظل أقرب إلى المادة الحسية الخام فى حاجة إلى تعقيل . وهنا يأتى دور التصور الذى يقوم بتحويل المادة الحسية إلى رسالة والإدراك الحسى إلى إدراك عقلى ، فيصبح للشىء معنى . والمعنى أقرب إلى العقل منه إلى الحس . وبالعقل يعيش الإنسان مع المعنى ، ويتحول عالم الأشياء إلى عالم المعانى . ومع ذلك للتصور العقلى حدود أيضا أهمها :

١ ــ ليس للتصور علاقة مع العالم الخارجى بل يتعامل مع المادة الحسية المنقولة إليه عن طريق الحواس . فهو تجريد للأشياء ، وخَلْق عالم بديل عن العالم الطبيعى . وبدل أن يتعامل العقل مع الأشياء مباشرة فإنه يتعامل مع عالم متوسط بينه وبينها وهو عالم الصور والمقولا ت. فينسى العقل العالم الخارجى ، ويصبح مقياس صدقه تطابقه مع نفسه . وتكون استدلالاته صحيحة إذا ما تطابقت مقدماته مع نتائجه بصرف النظر عن تطابقها مع العالم الخارجى . وشتان بين حيوية الأشياء وبرودة العقل ، وحركة الأشياء وسكون العقل وطبائع الأشياء ومصطنعات العقل .

٢ — يظل الخلاف قائما حول هذه التصورات ، هل هى فطرية أم مكتسبة ، قبلية أم بعدية ، مجرد تجريد الانطباعات الحسية عن طريق التكرار والتداعى وقوانين الارتباط أم هى مستنبطة من طبيعة الذهن ونسيجه ؟ والنزاع بين الحسيين الذين يأخذون الحل الأول ، والعقليين الذين يأخذون الحل الثانى معروف ومشهود ، ولا سبيل لترجيح أحد الرأيين على الآخر « ديكارت » و« ليبنتز » من ناحية ، أو «لوك » و« هيوم » من ناحية أخرى . كما يظل الخلاف قائما حول وظيفتها هل لها دور فى المعرفة ، ودور رئيسى باعتبارها الشرط الضرورى لها كما هو الحال عند « كانط » ، أم أنها عائق للمعرفة ومانع لها كما هو الحال فى الوضعية المنطقية والمدارس التحليلية ، التى استأنفت موقف الحسيين الأوائل ؟ ويكون السؤال : هل يمكن للتصورات القبلية أن تتعامل مع الأشياء الطبيعية ؟ وإذا كانت التصورات ناشئة من الحس فإنها ترجع من جديد إلى الإدراك الحسى وقصوره .

٣ — يسقط أيضا التصور العقلى عالم الشعور من الحساب ، وكأن الوجدان لا يتوسط بين الحس والعقل ، وكأن المادة الحسية تعبر إلى الذهن مباشرة دون مرورها بحالات الشعور التى قد تلون المادة الحسية ، وتوجه التصورات العقلية . صلة الإنسان بالعالم الخارجى ليست فقط صلة معرفية حسية أو عقلية بل هى أيضا صلة وجدانية . ويضم الوجدان والعواطف والانفعالات والأهواء . ومهما أوتى العقل من تصورات قبلية فقد تعصف بها الأهواء . لذلك كتب معظم الفلاسفة العقليين رسائل فى السيطرة على الانفعالات حماية للعقل ، ودفعا لمنافسة الانفعالات له فى السيطرة على السلوك . التصور العقلى للأشياء يجعل الإنسان يعيش مستويين : المعرفة النظرية الرياضية أو العلمية ، والمعرفة الوجدانية التى يستبعدها من الفكر الرياضى والعلمى لأنها ذاتية ، شخصية ، عرضة للصواب والخطأ ، لا تخضع لمقاييس واحدة ، مزاجية ذوقية ، مجالها الفن والأدب . فيتحول المهندس إلى شاعر ، والعالم إلى فنان . التصور العقلى إذن معرفة ناقصة بالشىء . تعطى حدوده الخارجية تلج إلى مضمونه الداخلى ، أشبه بالرسم الهندسى منه بالمشاركة الوجدانية والعيش مع الأشياء .

٤ — التصورات محدودة ، مغلقة . وظيفتها استبعاد ما لا يدخل فيها وحصر ما يدخل فيها . هى عمل مصطنع فى المادة الحسية ، تقطيع لمادة أولى ، مما يؤدى إلى فقدان العالم الطبيعى الخام كما يقدمه الحس . وكلما كان التصور جامعا مانعا كان حده كاملا ، وإلا أصبح رسما ، أى ناقصا فإذا كانت علاقة الإنسان بالعالم علاقة انتشار وحركة ، فكيف يمكن ذلك والتصورات قيد ؟ صحيح أن التصنيف أحد وسائل تمايز العلوم وعدم الخلط بينها ، ولكنه فى النهاية يقضى على وحدة العلم . يقوم على الانفصال أكثر مما يقوم على الاتصال . يضع الحواجز بين الميادين . كما أن تحديد التصور ذاته فى حاجه إلى تصور . وهذا فى حاجة إلى تصور وينتهى الأمر إلى ما لانهاية ، دون الوصول إلى تصور أول ليس فى حاجة إلى تصور ، قد تكون هى بداهات العقول أو أوليات العلوم التى تعود من جديد إلى الاشتباه فى أصلها ، فطرية أم مكتسبة ؟

٥ — يصبح عالم التصورات شيئا فشيئا بديلا عن عالم الأشياء . وبدل أن يلعب الطفل بلعبة فإنه يلعب بظلالها . وبدلا من أن يتعامل رجل الأعمال مع الأشياء بالبيع والشراء والمقايضة فإنه يتعامل مع النقود والشيكات والحوالات وأذونات الصرف . وتنقطع الصلة

شيئا فشيئا بالعالم الخارجي ، ويصبح المصطنع هو الحقيقي ، والحقيقي بمعنى الطبيعي الواقعي خارج نطاق العلم . ويتم تركيب التصورات بعضها فوق بعض في أنساق لا يعرفها إلا المتخصصون ، وتزدوج الثقافة بين الثقافة العالمة والثقافة الجاهلة ، الأولى للعلماء والثانية لغير العلماء ، الأولى للخاصة والثانية للعامة ، ثم تعجز التصورات عن تفسير العالم ، ويتم تغييرها وإعادة تركيبها حتى تعجز من جديد ، وهكذا حتى يتحول تاريخ التصورات نفسه ، إلى تاريخ العلم ، فيثبت تقدم العلم وقدرة الإنسان على فهم المتغيرات . وتصبح التصورات عالما مستقلا بذاته إلى أن تصبح تدريجيا شيكات بلا رصيد . فتنشأ دعوات العود إلى الأشياء ، والعود إلى الطبيعة .

٦ ــ ينتهي الموضوع كلية ، وتقع الذات المتصورة في النرجسية ، تتعامل مع نفسها باعتبارها موضوعا . تقيم الأنساق ، وتؤسس المذاهب الفكرية ، وتبدع فنا هندسيا كما حدث في « الكلاسيكية » ، إخضاع كل شيء للقوالب المسبقة والقواعد والمعايير الشاملة للعمل الفني . ونظراً لانقطاع الصلة مع العالم الخارجي الطبيعي ، وإيجاد عالم صوري بديل ، يبدأ شعور القارىء في الفهم ، والبحث عن المضمون وراء الشكل . ويضطر في النهاية إلى إيجاد مضمون من عنده ، يسقطه على الشكل ويملأ به فراغ التصور . فتتعدد التأويلات بتعدد القراء . ويحسب النقاد أن ذلك من عظمة العمل الفني ، ألَّا يكون أحادي الطرف ، واضح المعنى . وكلما اكتنفه الغموض ازداد العمق ، ويكون العيب في القارىء والمتذوق ، نظرا لضعف مستواه ، وليس في الفنان أو الأديب الذي أسقط المضمون من الحساب واكتفى بعالم التصورات . بل قيل إن « السيريالية » أكثر واقعية من « الواقعية » لأنها تكشف عن أبعاد أعمق للواقع لا تكشفها الواقعية الساذجة .

٧ ــ وإذا كان العقل توجها بقدر ما هو استقبال وأخذ ، فإن التصور مجرد قالب ثابت لا فعل له ، إلا أن يكون حاويا لمحْويّ بتعبير « أرسطو » القديم . العقل التصوري أقرب إلى السلب منه إلى الإيجاب ، وإلى السكون منه إلى الحركة . العقل مع التصور يفقد قدرته على التوجيه وعلى تحويل النظر إلى عمل ، والمعرفة إلى سلوك يكتفي التصور بالفهم والتفسير دون التغيير . ويقصر مهمة العالم على النظر ، ثم تأتي بعد ذلك العلوم التطبيقية . العقل هادٍ ومرشد ، يحدد الخطى ومسار الطريق . العقل توجُّه نحو شيء مثل الشعور تماما ، شعور بشيء . في التصور ينقلب العقل على ذاته ، ويتعامل مع نفسه ، بدلا من خطوة إلى الأمام ــ خطوة إلى الخلف . ويتحول الفعل والسلوك إلى قوى لا عاقلة ، طالما اقتصرت مهمة العقل على التصور .

رابعا : إمكانات الصورة الفنية :

وهنا يأتي دور الصورة الفنية كعامل متوسط بين الذات والموضوع ، بين الإدراك الخارجي والوعي الداخلي ، بين عالم الأذهان وعالم الأعيان ، متجاوزة قصور الإدراك الحسي وحدود التصور العقلي . للصورة الفنية إمكانات لا حدود لها لكسر الطوق في العلاقة الآلية بين الذات والموضوع ، والانتقال من عالم المعرفة إلى عالم الخيال . وتتمثل إمكانات الصورة الفنية على النحو الآتي :

١ ــ ليس الشيء واقعة مادية مصمتة ، ثابتة جامدة كما هو الحال في الإدراك الحسي ، بل حالة شعورية ،

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

اتجاه قصدى ، رؤية ذاتية ، إيجاد متبادل بينه وبين الرائى ، علاقة وجدانية ، مشاركة وتعاطف . الشىء هنا علاقة شخصية بينه وبين صاحبه مثل العلاقة بين الحبيبين . وتأخذ هذه العلاقة كل يوم أشكالا جديدة فى التعبير ، وتعطى معانى جديدة للفهم ، ويكشف عن جوانب مجهولة فى الطرفين . الشىء عالم إنسانى يتحرك ، يتقلب على أوجه عديدة كالبلور أو الكريستال يعكس من كل جانب ، وتتعدد الألوان ، والشىء واحد . الشىء يتكلم دون صوت مسموع إلا للفنان . فهو نغم للموسيقى ، وشعر للشاعر ، وسرد للروائى ، ومعنى للفيلسوف . الشىء حياة مثل حياة النفس فى حاجة إلى من يشعر بنبضه وهو المبدع والمتذوق . الشىء صديق وحبيب ، وصاحب ورفيق . لا يفهمه إلا من يبادله شعورا بشعور ، وقصداً بقصد ، واتجاها باتجاه .

٢ ــ ليس الشىء انطباعا حسيا كما هو الحال فى علم النفس الفزيولوجى ، أو إدراكا كما هو الحال فى علم نفس المعرفة بل هو صورة فنية ، إشارة إلى مشار إليه ، معنى ودلالة لذوى الألباب . الصورة تحويل غير الدال إلى دال ، والصمت إلى صوت ، والخفاء إلى تجلٍّ . الصورة امتداد للشىء وتكبير له ، مجهر يحول المتناهى فى الصغر إلى متناهى فى الكبر . الصورة تحرير الشىء وإطلاق له من عقاله ، بث للحياة فيه ، روح تُنفخ فى الطين . فى الصورة : الشىء رمز له مرموز ، وظاهر له تأويل ، الصورة مجاز الشىء وليس الشىء حقيقتها . فالحقيقة فى المجاز وليست خارجه . المجاز يكشف حقيقة الشىء . الاستعارة والكناية وكل ضروب البيان والبديع عناصر جزئية فى الصورة ، صورة فى دور التكوين ، شىء فى إطار التحول إلى صورة .

٣ ــ الصورة الفنية أكثر ألفة للإنسان . وظيفتها تحويل الشىء إلى بعد إنسانى مطابق لوضع الشىء كعلاقة . الصورة رفع للشىء إلى مستوى الإنسان . الصورة تحول من الواقع إلى الخيال ، ومن الحقيقة إلى الحلم ، ومن الأطلال إلى الشعر ، ومن الرؤية إلى الرؤيا . الصورة تُفجِّر أبعاد الشىء وتُعدِّد أوجهه ، هى أقرب إلى التصديق دون ما حاجة إلى إثبات أو استدلال . الصورة برهان شعرى ، دليل روائى ، حجة فنية ، لغة إشارية . تثير فى نفس القارىء والمتذوق خيالاته ، فتنتج الصورة الأولى صورا ثانية . فالمبدع ليس هو المؤلف الأول ، بل هو القارىء باعتباره المؤلف الثانى . يعيش الإنسان فى عالم من الصور . والخيال أداة معرفة ووسيلة إيحاء أكثر من العقل الناقل للانطباعات الحسية والواضع لها فى تصورات ، الخيال مبدع كما لاحظ « ابن عربى » .

٤ ــ تكشف الصورة عن التماثل فى الكون ، والقياس فى الطبيعة . (إنها تمطر فى السماء كما تمطر فى القلب) كما يقول « فيرلين » ، (ينبت العلم فى القلب كما ينبت العشب فى الأكمة) كما تقول الشيعة . تكشف الصورة عن التماهى بين العالم الأصغر والعالم الأكبر ، بين عالم الشعور والكون كما لاحظ إخوان الصفا من قبل . فى الإنسان أنهار ووديان ، وصخور ورمال . وفى الكون عيون وعقول ، قلوب وأطراف . فإذا ما أتت صورة ، فإنها تخلق صورا أخرى كما هو الحال فى حزب الأمثال فى الأديان . الإيمان جوهرة ، الإيمان شمس أو قمر ، الإيمان درة ، الإيمان سمكة فى شباك صياد لم يلتقط إلا العشب . ليس القياس أو التمثيل فقط هو الذى يقوم على التشابه والاختلاف . هناك مقياس فى الصور ، نسج صورة على أخرى . الصورة وحدة الكون المتعدد . لذلك كان الله صورة . أرسل الوحى مجموعة من الصور

ليس فقط فى أمور المعاد بل أيضا فى رؤية الطبيعة وفهم النفس . الوحى ليس أفكارا بل صور مثل مشاهد القيامة .

٥ ــ تقوم الصورة بدور الذاكرة والرواية . وتبدع فى النقل وضرب الأمثال جيلا بعد جيل ، حتى تتراكم الصورة وتتحول إلى تراث شفاهى أو مكتوب . النواة واحدة ، والأمثلة تتكاثر . وتظهر قضية الانتحال لتحاكم الخيال لحساب العقل ، وتنكر الإبداع دفاعا عن النقل . فالنص المنحول صورة للنص التاريخى ، ويعبر عن حقائق أوسع وأشمل منه . فيه خبرات أجيال وفهم شعوب . النص المنحول قراءة للنص التاريخى ، تكشف عن أبعاده الخفية ، وتستبطن أسراره ، وتفك رموزه . الصورة خيال يُحفظ فى الذاكرة ، وتتحول إلى سرد كما هو الحال فى قصص الأنبياء.الشعر أصل الفلسفة . لذلك لم تخل النبوات منه .

٦ ــ تقوم الصورة بدور النظرية قبل الممارسة ، وتعطى الأساس النظرى للفعل قبل السلوك . تحمى الممارسة من المتاهات النظرية الخالصة بدعوى ضرورة تأسيس المعرفة أولا . الصورة تقنع وتجند وتحزب . هى أداة فى الجدل الاجتماعى . بل إن الصراع الاجتماعى هو صراع صور ، صورة الغنى مع صورة الفقير ، صورة القاهر مع صورة المقهور ، صورة السيد مع صورة العبد . ليست الصور طواحين هواء بل هى واقع لا مرئى . تنشأ الحروب كلها والنزاعات بناء على صور ، صورة الأسود فى ذهن الأبيض ، وصورة المتخلف فى ذهن المتقدم . الخاصة من العلماء تحتاج إلى الصورة فى بناء الخيال العلمى ، ولا تستغنى عنها العامة فى الحشود والمظاهرات .

٧ ــ تبعث الصورة على الممارسة مع الحد الأدنى من الضمان النظرى . تدفع على السلوك ، وتوجه الإنسان نحو الفعل . الصورة دعوة للتمرد . دافع على الغضب وباعث على الثورة ، الصُّلْبُ صورة ، والهلاك صورة ، واللون الأحمر صورة ، وكذلك اللون الأخضر واللون الأبيض . الصورة ليست مرئية بالضرورة ، فهذا هو الرسم ، لكنما الصورة إبداع من الخيال يركب فيه الإنسان كل إمكانات الموقف ، من الحاضر والماضى والمستقبل . الإنسان مبدع صور ، بسيطة عن طريق الألفاظ ، أو مركبة عن طريق الجمل . الصورة الفنية هى الرباط بين المعرفة والوجود والقيم ، فهى أداة معرفية ، تكشف عن وجود من أجل تمثل قيم .

الشىء إذن صورة أكثر من كونه تصورا ، أو إدراكا حسيا . فالصورة لا تفقد الشىء بل تنميه ، ولا تضاد العقل بل تحرره من المقولات ، وتجعل عمله ليس المادة الحسية من خلال الحواس بل الصور فى رحابة الخيال .

هل صحيح أن العربى حتى اليوم مازال أسير الصورة ، صورة الحاكم فى ذهن المحكومين ، وصورة المحكومين فى ذهن الحاكم ؟ وهل تستطيع الصورة أن تحرر الإنسان من سذاجة الحس وغرور العقل ؟ هل معركتنا مع العدو هى معركة صور وخيال ؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رفعت سلام

إشـــــراقـــات

لاَ أَجِيء
سَيِّدٌ للسَّهو وَالنِّسْيَان ،
سَيِّدٌ للغيَاب المُضِيء
قَاتِل :
بَرِيء .

أَنبشُ رَملَ الذَّاكرة المغدُورَة
عَن نسيانٍ يسكُنُنِى
أَو أَسكُنُه :
جَسَد يَمشى فَوقَ الماءِ ،
بلاَ ظل .
أَو ظلٌّ يَمرُقُ ـــ مُنْفَرداً ـــ
فى لَيلٍ مُبْتَل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قَالَ : أَنتَ سَيِّدى
قُلتُ : أَنتَ مَوعَدى،
مَتَى تَكُون ؟
قَالَ : حين تَغدُو سَيِّدَ الجُنُون .
قُلتُ : خرقَتى وَبَيرَقى وَالصَّولَجان .
قَالَ : صُم عشرينَ شَهرًا .
وَانتَظِرنى :
دَهرًا

طَرقَةٌ ،
فامرَأةٌ منَ البُنِّ الخَفيف ،
امْرَأةٌ من الحَفيف ،
وَانفراجةٌ عَلَى فَضَاءٍ يَحتَرق .
امْرَأةٌ منَ البَهَار ،
وَانفراجَةٌ رَجْرَاجَةٌ
عَلَى مَا يَقسمُ الوَقْت :
غُبَاراً فَاتراً ،
وَلَبوةٌ من الشَّبَق

وجه يَختصرُ الأوقَات المهدُورَة ،

وَالطُّرقَ المهجُورَةَ ،
وفَضَاءَات لاَ تعرفُهَا الأشجَار .
وَجهٌ يَأخُذُ شَكلَ الأنشُودَة ،
أو شَكَل الأُنشُوطَة ،
يَرتَجلُ أُنوثَتَه ، شَائكةً ،
فَيُعيدُ الذَّاكرَة الهَاجرَة ،
فَتَرسُمُ وَجهاً صَوبَ البَحْر
كَمشكَاةٍ لَم تَمسَسْهَا نَار .
وَجهٌ بَتَّار .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يَفرُّ فى الفَرَاغ : رَوَّاغًا ،
فَيرتَمى عَلَى خَصْرى : العَرَاء .
لا ماءَ يَعرفُنى
فَيَسْتَبيحنى ،
وَلاَيَحط فى جَسَدى : عُوَاء .
رَملٌ رَمَادىٌّ ،
وَظلٌّ نَاعسٌ ،
بلاَ مَطَر .

أجرَاسٌ سَودَاء .
هَل كَانَ الوَقت قَطيعاً بَرِّيًا
يَرعَى جَسَدى ، المبسُوطَ عَلَى هَاوِيةٍ ؟
أَم كَانَت يَدُهَا طَائِرَ بَحر ،
رَفرَفَ فى أَعضَائى ملحاً وَصَفيرا ؟
أَم كُنتُ أُحَلِّقُ فوقَ الماء ، وَئِيدَا ؟
وَأَحُطُّ عَلَى أَجَراسٍ سَودَاء ؟

تلكَ خَيْبَتى الثَّقيلَةْ
هَل الأشياءُ فُولاذٌ
يُحَلِّقُ فى دُخَانٍ سَادِرٍ ،
أَم غَيمةٌ غَجَرِيَّةٌ
تَرعى الشِّيَاهَ عَلَى المِيَاه ؟
أَم وَردَةُ الفَرَار
تَنْمو فى يَدى القَتيلَة ؟

هَاوية
أَمُدُّ فَوقَها خَيطاً من الدُّخَان
خُطوتَان ، حَافياً ، إلىَ انتصَافه ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فَقَفزَةٌ مَسعُورَةٌ ،
لَأهوِى ضَاحكا ،
مُعَلَّقاً ، وَ لاَ جنَاح
فَالأرضُ تَجهلُ خُطوَتى ،
وَخطوَتى لاَ تَعرفُ الصَّبَاح .
مُعَلَّقٌ ،
وَتَاجِىَ : الرِّيَاح .

فى أعدادنا القادمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقرأ أشعارا لهؤلاء :

نصار عبد الله	محمد صالح	صلاح اللقانى
احمد زرزور	ناصر فرغلى	عبد العظيم ناجى
عبد اللطيف عبد الحليم	لطيفة الأزرق	مهاب نصر
ممدوح عدوان	فاروق شوشة	محمد بدوى
محمد هشام	وليد منير	صلاح عواد
جميل ابو صبيح	عبد الله السمطى	محمد عبد الوهاب السعيد
	منير فوزى	

محمد حافظ رجب

حماصة ...
وقهقات الحمير الذكية

فى حجرة (رشاد الفكهانى) .. طاقةٌ مفتوحة ، خلفها حمار ، تحتها عربة بجانبها سوط حوذى ، على يمينها عريش عربة ، على شمالها امرأة تمسح ظهر حمار ، فى منتصف الطاقة شوارب ، وآذان طويلة ، وذيول ، ونهيق .

فى الخامسة يعود (رشاد الفكهانى) من المصنع مصنع يعصر بذرة القطن ... تصبح زيتا يضعه رشاد وزوجته وجيرانه فوق حبات الفول فتسبح .. لكن بعضها لا يعرف السباحة ، فيغرق ، وينتشل أولاد رشاد الغرقى من الطبق ، ويتركهم رشاد .. يجلس فى الطاقة بأصابع مغموسة فى القطن المعصور ، تقع عيناه على آذان طويلة ليس لها عدد ، وصف من العجلات وشوارب ، وذيول مرفوعة .. ذيول تطرد الذباب ... من بين كل هذه الأشياء تلتقط عينا رشاد مخلوقا بأربعة أقدام ... يحييه المخلوق بودٍّ .. ليس ذنبه أن صوته منكر بغيض . هكذا خلق .

يفور الدم فى رأس رشاد حين يسمع الصوت .. يتناول قطعة جلد . قطعها من سير ماكينة قديم فى المصنع يرفعها فوق مخلوقات طبق الزيت المعصور ، الغرقى فى الفول ، فتلقى بنفسها هى الأخرى فى الطين ، لكنها لا تسبح ... يبتلعها الزيت ولا تطفو الجثث فوق السطح .. ثم يستدير إلى الماكينة معصرة الزيت .. أصل البلاء هى فى داخلها تنمو البذرة .. وتخرجها له مخلوقات مشوهة تحبو ، وترضع وتصرخ .. ولا تسكت إلا عندما يرفع سوط الماكينة فوق جلدوها وتهرب (عزيزة) إلى ركن فى السقف تستكين فيه .

وتظل مخلوقات الصوت المنكر تمشى فى الطاقة المفتوحة . تعبرها ثم تصل إلى رأس رشاد فتجتاز البوابة .. لكنها ما تكاد تسير قليلا حتى تنهق بحزم فينهار السدّ وينهق رشاد الفكهانى هو الآخر ..

... (أحمد ابن الحدادة) .. بلديات رشاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفكهاني .. هو الآن يمتلك مخلوقا بذيل .. وأذنين طويلتين .. وأقدام أربعة .. وآخر له عجلتان .. ليس له ذيل .. ابن الحدادة منذ شهور كان صبيا (لحفيظة) ، أحبها واشتغل حوذيا فوق عربتها .. وأكلت على يديه الشهد .. لكن أصابعه العشرة لم تلمس منها المليم الأحمر .. نومته .. سجائره .. طعامه .. كيفه .. كله على حسابها .. لكن الفلوس لا .. وكما يحدث لكل العشاق في العصور الوسطى وغير الوسطى .. اختلف الاثنان .. بدافع من الغيظ وحده استأجر ابن الحدادة عربة وحمارا .. واختبل عقل حفيظة .. أرادت إرجاعه .. لكن اللي كان .. كان ..

أحمد ابن الحدادة ورشاد الفكهاني .. خلف الطاقة ـ يجلسان .. يتطلعان إلى الحمير وأصحاب الحمير : حفيظة وحماصة وعبد العال ، وعبد الرازق وعوض الله .. أحمد يهمس في أذن رشاد بكلمات تلهب عقله وتحرق قلبه : دول مش عربجية .. دول شيالين دهب .. الحمار أحسن من ماكينة الأوتومبيل لو يتمسك ويروح العرض .. ينزل صاحبه السوق على طول ويشترى حمار واحد بدله ... من حلاوة المكسب مايرضاش يتعطل ولا ثانية ... حفيظة لما اخذوا حمارها الأولاني العرض .. نزلت السوق .. اشترت غيره في ساعتها .. وعلقت عربيتها .. ماجلهاش صبر تستنى لما حمارها يخف ..

كلمات ابن الحدادة قارب بثلاثة مجاديف يسبح في ترعة المحمودية ...

... قارب رشاد الفكهاني ليس له مجداف ... من الداخل مثقوب .. أولاد رشاد طول النهار يفرغون الماء منه ... لكن الثقب يتسع .. الماء يصل إلى مستوى العنق ... وليست هناك ثمرة قرع كبيرة .. ولا عجلة منفوخة يتعلق بها ... ويخرج بهم إلى الشاطىء ...

... أخت رشاد فوقه ... صاحبة سفن تجارية تمخر بهم عباب البحر الكبير والترعة والرّياح .. اللي في بلدهم .. زوجها مات .. وترك لها المكن يدور ، والمراكب محملة بالبضائع .. صفير المراكب يصل إلى أذني رشاد الفكهاني وهو في حجرته يفترش النوم .. فينتفض ... أولادها بحارة عظام .. وقباطنه ومراكب .. تمخر عباب المحيطات مع أنهم في العمر في سن أولاده ... وأولاده مازالوا نوتية ... يا دوبك بيتعلموا نط الحبل من فوق طبق الزيت المعصور من بذرة القطن ...

الفكهاني حزم أمره وصمم ...

... انتهى الأمر وصمم ..

... صعد السلم .. تكلم مع أخيه .. أخته عملت له جمعية مع ألف قبطان وقبطانة من كل أنحاء البحار ... قبضتها هي الأول وأعطتها له ..

.. وبين يوم وليلة انضم إلى عائلة رشاد الفكهاني مخلوق ليس جميلا إلى حد بعيد يعرف كيف يأخذ حقه بصوته : وسيلته في صراع الدمامة .. مع المخلوق جثة خشب لها عجلات تتحرك عليها : توت .. توت .. ياخبر اليوم بفلوس .. بكره يبقى ببلاش .. أصبح الخبر ببلاش .. ما سمعتوش .. ما سمعناش .. طيب اسمعوا ... رشاد اشترى عربة ... أصبح أبا لحمار ..

... في وسط الحارة .. ساعة الظهيرة .. والحوذية عادوا منذ قليل من الوكالة ، والحمير أطلقوا سراحها من العربات .. جرت حفيظة عشيقة أحمد ابن الحدادة وبالكف أعطت له على صداغه ثلاثة ...

يخرب بيتك .. يخرب بيتك .. ياأبو دم فاطس .. ياحسودى .. ماكفكش إنك بقيت صلحب عربية .. تقوم توقع الراجل الغلبان كمان ... ما لقتش غير رشاد اللى عنده كوم لحم توقعه .. وتخليه يرمى قرشناته فى الأرض ...

... ابن الحداده صمت ...

.. أكل أصابعه وصمت

... أكل الحب الكف ...

... ترك الكف علامتين بلون قلبه ..

... صمت اللسان ما نطق ... والعين فى الأرض اتسمرت ...

... وضحك الرجال ... وزوجات الرجال ... حتى حماره ضحك ..

... قبل الغروب وقفت (حماصة) صاحبة العربة التى تجد مأواها تحت نافذة رشاد صاحت :

.. تنّهم يعيبوا على الحمير والعربيات : رشاد ومراته ، لما جابلهم ابن الحدادة عربية وحمار ..

.. عربة حماصة الآن غريبة .. تائهة .. لا مكان يأويها .. تحت طاقة رشاد باتت أيام وليالى ... لكن عربة رشاد .. المكان الآن يأويها ...

... اشتغل (غريب) حوذيا لعربة رشاد الفكهانى وحماره ..

... غريب لا يملك عربة ، ولا سوط عربة ، ولا ذيل حمار ...

... اختاره رشاد من بين كل الحوذية .. يطلع له بالعربية ..

.. بدأ رشاد يركب معه إلى الوكالة ..

... أخذ رشاد أجازة من المصنع .

... المشروع الجديد فى حاجة إلى تفرغ ..

... تحسس رشاد طريقه مع غريب وسط الحمير المكدسة ...

.... فى الطاقة المفتوحة جلس رشاد فى اليوم الثانى .. وتحته مخلوقه الجديد يتناول عشاءه ...

... دخل عليه عبد العال ولطفى ....

.... بعد السلام قال له لطفى :

.. ما تأجر لنا عربيتك ...

— ترك رشاد الطاقة ...

... ذهب إلى حماره .... وقعد يمسح ظهره براحة يده ...

... وراءه كان طفله يمسك بذيل الحمار فخورا به ...

... رد الفكهانى :

— لا ..

... قال عبد العال :

— طب ما تأجر لنا حمارك ..

... شدّ طفل الفكهانى فى ذيل الحمار ... فالتفت هذا إلى رشاد .. قال له :

— شوف ابنك بقه .

.. صرخ رشاد الفكهانى فى زوجته :

... يابنت الكلب اطلعى حوشى ابنك عن الحمار لاحسن بيشتكى منه ...

وردّ رشاد .. قال لعبد العال :

— لما تيجى لى بريزة منه أحمد ربنا ... بريزة كفاية على ..

... وانصرف لطفى وعبد العال ...

... بعدها بيوم جاء الحوذية : مدبولى ، وعوض الله وعبد الله نادوا على رشاد الفكهانى ليجلس معهم :

— خرج اليهم رشاد ..

.. جلس الجميع تحت الطاقة ..
... سأل مدبولى رشاد الفكهانى :
— إلا غريب بيديك كام :
... قال رشاد كاذبا :
— بيدينى ساعات سبعين .. ساعات خمسين .. مبسوط والحمد لله ..

قال الحوذى عوض الله : ادينا الحمار ، وندوك كل يوم ربع جنيه أجرته ..

– قال رشاد :

العربية لما تجيب كل يوم شلن .. أنا كسبان ...

... فى هذه اللحظة نهق حمارالفكهانى فقام واقفا :

عن اذنكم .. أشوف الحمار .. أصله بينادى على ...

... شعر الحوذية أن رشاد مصمم على الاستمرار فى اللعبة ... فاستداروا بعرباتهم وساروا فوق جثة غريب :

– ياغريب الله يخيبك .. رشاد الفكهانى بيخونك .. بيقول لكل واحد إنك بتحط الفلوس فى جيبك .. دامستنى عليك .. لما يشرب صنعتك ويسيب المصنع ويزحلقك ...

... فى صباح اليوم التالى ... ذهبت نادية بنت رشاد لتوقظ غريب من نومه ، ليقوم ويشد العربية .. قال غريب لها ·

— سيبينى يابت .. أنا مش طالع النهاردة ...

... مش طالع .. مش طالع .. لكن الحمار .. اكله لوحده بيتكلف ربع جنيه فى اليوم :

ثمن طعام يوم باكمله لكل مخلوقات رشاد الفكهانى ...

... رشاد الفكهانى مازال فى أجازة من المصنع .. ... أجازة يختبر فيها الحمير ؛ويتعلم الرقص بالسوط فوق العربة والعجلات تسير ...

.. عاد رشاد إلى الطاقة يتطلع منها إلى الحمير غير الفرحانة والفرش فى أيدى الحوذية فوق الجلد تمر ... والشوراب تبتسم نكاية فيك يافكهانى .. هل عمل مثلك احد ... ذهب إلى المصنع وجاء بقنطار بذرة قطن ، وراح يعصره امامك ليكيد لك .. لكنى فعلت ذلك لأسد ثقب الزروق ، وأعثر على مجداف .. أنت مغفل يافكهانى والحمير أذكى منك بكثير ... رشاد وهو ينظر من الطاقة انفتح له باب القدر : الشاطبى الغلبان ... صبى كل الحوذية .. واقف ينظر للحمير .. تخرج له لسانها .. تغيظه .. تكيده ... هى عندها شغل وهو بلا شغل ...

... صرخ الفكهانى فى نشوة ..
— فاضى ياشاطبى ..
— فاضى ياعم رشاد ..
— علق العربية قوام ..

... رفعت الحمير آذانها إلى فوق .. فوق .. تنصت الكلام .. ثم خفضتها فى دهشة الشوارب هى الأخرى ثم لحقتها إلى الأرض .. الذيول هى التى ظلت كما هى منكسة ... وارتفعت أمواج الشاطبى على الشاطىء .. حملت رشاد فوق العربة ....

... ركب رشاد بجواره .. اكتفى بإمساك السوط .. لكن السوط لم يلمس جلد الحمار أبداً ... وساقا العربة إلى الوكالة ...

... فى الظهر عاد الشاطبى إلى غربال وله عنق جديد .. اكثر طولا من عنقه الذى تركه خلفه فى الوكالة ...

وعاد رشاد بفرحة كبيرة وضعها فى سبت عنب ترك حباته لمخلوقاته المنتشرة فى أنحاء الغرفة ... وتفرغ لحديث طويل مع الحمار ...

.. اهتز قلب غريب ... عندما رأى رشاد طلع بالعربة مع الشاطبى صبى كل الحوذية

... دار غريب على أصحاب العربات والحوذية فرفعوا السوط فى وجهه .. جر غريب أقدامه بحبل العربة حملها إلى ابن الحداده صديق رشاد .. ذهب إليه فى كوخه لصفيح بجانب فرن أمه الحدادة على شاطىء المحمودية ... قال غريب :

رشاد زعل ليه يا أحمد .. دن النهارده طلع بالعربيلا .. والشاطبى مجنون يكسرماله ، أنا قلبى على العربية ..

.. ابن الحدادة صديق رشاد يشعر بأنه صاحب فضل عليه .. قاده إلى كنز الذهب فى الجب .. فى سابع أرض .. تحملها الحمير تسير بها ... تتمختر بلا حوذية ولا سوط سار ابن الحدادة بدلال يتمختر هو الآخر إلى أن وصل إلى حجرة رشاد ..

ــ إيه يا فكهانى .. مزعل غريب منك ليه .. اطلع يا ولد شد العربية ..

.. بعظمة أشار إلى غريب ليقوم ..

رد رشاد بسرعة .. قال لابن الحدادة :

ــ بس يا ولد بلاش عبط . هو انا ناعد تحت رحمته .. البت راحت تصحيه قال لها مش شادد النهاردة ..

ــ غريب قال بمذلة .

ــ ما انت يا عم رشاد اللى قلت للناس ، ده غريب بيجيب سبعين وتمانين وما بيدنيش إلا خمسة وعشرين ...

... حسم رشاد المناقشة !

ــ هى كل حال يا غريب .. اكل العيش نصيب ..

... قال ابن الحدادة :

ــ بس أصل الشاطبى مجنون وبعدين يعملها معاك ..

قال رشاد :

ــ مجنون .. مجنون .. عاجبنى وأنا راضى بيه ..

.. انصرف غريب وأحمد .

.. وطلع الفكهانى النقلة التانية مع الشاطبى ...

... رشاد يحمل الشاطبى بالخضار والفواكه من الوكالة ... ويتركه يوصلها لأصحابها ويرجع هو راكبا الترام إلى المحطة ...

... فى المساء يطلع الشاطبى وحده يحمل العربة باللحوم ، ويظل على بجانب الطاقة ينتظره ...

... فى الليل العميق يقعد الشاطبى مع رشاد والدنيا ساكتة حولهما :

ــ يا شاطبى .. أنا أخوك .. اللى تتجدعن بيه ح اقسمه معاك ومع الحمار ... انت لك التلت وأنا لى التلت .. والحمار له التلت ..

.. الشاطبى يحس بالسعادة الآن اكثر من حمار رشاد ... الشاطبى عمره ما اشتغل مع حوذى أو صاحب عربة وأعطاه فلوس .. يشغلوه بأكلة ونومته .. الآن سعيد أكثر من الحمار ، لانه يأخذ فلوس فى يده والحمار لا يأخذ .

ثالث يوم الشاطبى فصل بدلة تيل كاكى صفراء عندما ارتداها حسدته كل الحمير الواقفة على الصفين : خان الشاطبى العيش والملح .. خرج على قوانين الجميع : ارتدى بدلة ... وهم لم يفعلوا ذلك بعد .

لكن فى قلب رشاد الفكهانى بذور خوف .. الشاطبى مجنون .. ولو أنه حوذى أبرع من كل الحوذية .. أحيانا يهف عليه غرام جنيه .. فيترك العربة والحمار .. وعريش العربة .. وحمولتها والسوط وعليق الحمار .. فى منتصف الطريق ويمشى .. والدنيا وما فوقها وما تحتها لا تساوى عنده بصلة ... عملها الشاطبى كثيرا مع حماصة وحفيظة وعبد العال ... ومن يومها لم يطمئن إليه احد ، ويترك له عربته .. لكن المحتاجة .. ورشاد فى ورطته أعطاه عربته .. وهو لم يعملها معه بعد .. لكن ابن الحدادة عصر فيقلبه كل بذ.ر الخوف ، حتى ارتفع الزيت المغلى إلى منتصف راسه ...

.. فى الليل .. فى العاشرة .. جاء غريب وابن الحدادة معا ...

... الشاطبى جالس مع الفكهانى .. يشاهد نفسه يمتطى ظهر عبد العال ، صاحب أول عربة عمل فوقها .

... الشاطبى يشد اللجام المعلق فى فم عبد العال ، ويتقدم به حفيظة وحماصة وهما تجران عربة . . وحمير الحارة تسير خلفهما تتأبط أذرع بعضها .. تتحدث فى أمور الدنيا ... ودوام الحال من المحال ... ورشاد الفكهانى جالس فى حجرته .. فى اسطبل كبير مملوء بالحمير ..

.... حمير تختلف فى أشكالها عن صنف هذه الحمير ... الحمير متجمعة حوله تنصحه باتخاذ أحسن طريقة لتهجين انواع جديدة منها ، اكثر فهما ، واكثر قوة ... لا تنهق بصوت قبيح وهذا هو شرط الفكهانى ...

... قال ابن الحدادة وغريب :

— السلام عليكم ..

على الفور نهض رشاد الفكهانى ، وأغلق باب الاسطبل على حميره ، وعاد إلى الزائرين ...

... وظل الشاطبى يمتطى ظهر عبد العال وعلى شفتيه ابتسامة واسعة ...

... قال ابن الحدادة بلا إحم ولا دستور :

— مش قلت لك يا رشاد .. أدى الشاطبى عملها معاك ...

قال رشاد الفكهانى :

— عمل إيه ؟

— ساب العربية فى نص الشارع وهى محملة .. واتوكل على الله ..

... صرخ رشاد بفزع ...

إيه ...

... الشاطبى بجانبه ما يزال يرفع سوطه فوق رءوس عبد العال ، وحفيظة ، وحماصة . . . لذلك كان سعيداً . . . إلى حد البلاهة . . .

سأله رشاد الفكهانى بغضب مجنون :

— صحيح سبت العربية فى نص الشارع يا شاطبى ...

أجابه الشاطبى بابنساط وسعادة وفرفشة تناقض غضب الفكهانى تماما :

— أبداً . . . دا أنا ركنتها جنب الرصيف دقيقتين لغاية ما أجيب سيجارتين ، ورجعت على طول

. . . نهض رشاد مذعورا . . . فتح باب الأسطبل : عد حميره .. اطمأن عليها . . . الشاطبى يهدده بإغلاق هذا الاسطبل .. وتسريح كل هذه الحمير . . . لا . . يفتح الله ياشاطبى . . .

. . . لما عاد رشاد من الاسطبل وجد غريب يضرب الشاطبى وابن الحداده يتفرج عليهما

... خرج الشاطبى يضم أزرار جاكتته التيل الصفراء ...

... فى هذه اللحظة نزلت شقيقة رشاد الفكهانى من شقتها اللى فوق : صاحبة المراكب التجارية التى تجرى ولا تجرها حمير . وصاحبة ثمن الحمار والعربة والعريش ، السوط ... ... جاءت تفتش على فلوس الجمعية

... لما عرفت الحكاية قالت لغريب :

ــ انت يا ابنى تديهم إيجار العربية والحمار .. يوم .. يوم .. يارب تكسب جنبه .. يارب تتلم جنبها .. مالناش دعوه ..

... اتفقوا ..

ــ أصبح غريب حوذيا لعربة رشاد الفكهانى من جديد ..

... ونام الشاطبى تحت عربة رشاد ، وتحت رأسه جاكتة البدلة التيل الصفراء .. وفوق خدوده دموع تجرى تشرب منها حمير الحارة الحارة ولا ترتوى ...

... فى الظهيرة لم تعد العربة ولا الحمار ولا غريب ...

... انتظر الفكهانى أن يعود وحده ليخبره بما حدث .. كما اتفقا فيما بينهما لو حدث شىء .. لكن الحمار هو الآخر لم يعد ..

... فى المساء لم تعد العربة ولا الذى فوقها، ولا من يجرها ..

... فى الليل جاء الخبر .. اصطدمت عربة رشاد الفكهانى .. بعربة أخرى مصنوعة من الحديد .. كسر ذراع غريب .. كسرت عجلة من العربة .. جرح حمار رشاد ... وبكى على الشاطبى ... المسكين لما رأى نفسه لا يتحرك ...

... قالت الحارة :

ــ ذنب مرات غريب ...

أصل غريب نصفه فلاح .. ونصفه .. سودانى .. ضرب مراته بنصفه السودانى الحامى فى الفجر لما عماها ..

... قال حمار رشاد :

ــ ذنب الشاطبى يا جماعة ...

... فى فجر اليوم التالى .. وضعت زوجة رشاد غداء رشاد فى منديل محلاوى كبير .. أخذه الفكهانى وسار بحذاء ترعة المحمودية ... ذهب يعصر بذرة القطن من جديد لتصبح زيتا .. يضعه رشاد وجيرانه فوق حبات الفول فتسبح .. لكن بعضها يغرق ..

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

المبــارزة بيــن مــاركس ودستويفسكى

ظل الكاتب الإيطالى الشهير البرتو مورافيا طوال حياته مولعاً بدستويفسكى وقد انعكس تأثير العبقرى الروسى على رواياته الإجتماعية النفسية «اللامبالون»، «امرأة من روما»، «الملل»، «تشوتشارا»، الأمر الذى اعترف به مورافيا نفسه اكثر من مرة.

وقد سافر مورافيا إلى لينينجراد ليرى رأى العين بطرسبورج دستويفسكى، وظل واقفاً فى خشوع أمام الشقة التى انجز فيها الكاتب الروسى رواية «الجريمة والعقاب»، بل انتزع جزءاً صغيراً من خشب باب هذه الشقة ليحتفظ به كتذكار.

نشر مورافيا مقالته «المبارزة بين ماركس ودستويفسكى» فى مجلة «Encountre» (العدد السابع نوفمبر ١٩٦٥، ص ٣ ـ ٥) وقد لاقت انذاك شهرة مدوية، وتمت ترجمتها إلى كل لغات أوروبا تقريباً، ولكنها لم تترجم إلى الروسية إلا فى مطلع العام الماضى (العدد الاول من مجلة «قضايا الأدب» السوفيتية ١٩٩٠).

فى تلك الآونة كان لهذه المقالة اهمية فائقة ليس فقط لأنها بقلم الكاتب الإيطالى الشهير، بل للتناول المبتكر لرواية «الجريمة والعقاب»، الذى قد يبدو للوهلة الأولى مباشراً واجتماعياً بعض الشىء.

وينبغى ان نضع فى اعتبارنا فى البداية ان مقالة مورافيا «المبارزة بين ماركس ودستويفسكى»، قد ظهرت بالتحديد فى الوقت الذى سمع فيه العالم للمرة الأولى الحقيقة المفزعة بشأن جرائم ستالين، من خلال الخطاب الشجاع الذى القاه نيكيتاخروشوف فى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى ١٩٦١.

من هنا نقف على السبب الذى من اجله تناول مورافيا عن وعى رواية هائلة مثل «الجريمة

والعقاب ، بشىء من المباشرة والاستناد إلى التحليل الاجتماعى ، منطلقا من فكرة اساسية هى استحالة ان تكون حتى انبل الاهداف واسماها مبرراً لاستخدام وسائل منحطة ، إذ ان دمعة واحدة تذرفها عين طفل لا يمكن ان تكون ، على حد قول إيفان كارامازوف ، عذرا للانسجام الكونى فى المستقبل .

و« إبداع » تقدم لأول مرة الترجمة العربية لهذه المقالة الهامة ، تحية لألبرتومورافيا فى الذكرى الأولى لوفاته (٢٧ اكتوبر ١٩٩٠) ، وتصديقا لتنبؤاته ، فدستويفسكى الذى هزم فى الجولة الأولى من المبارزة ينتصر على ماركس الآن .

ينفى الروس ، وإن جرى هذا على استحياء ، وبكثير من التردد ، أن دستويفسكى إبان حكم ستالين قد اعتبر خارجا على القانون ، ولكن تبقى حقيقة أن مؤلفات دستويفسكى لم يعَد طبعها آنذاك ، وكانت الطبعات القديمة من مؤلفاته تنتقل من يد لأخرى بين قرائه المخلصين ، أما المجلات الأدبية التى كفت عن الحديث عنه فقد تحولت إلى مجلات لا يرجى من وراءها خير ، وأخذت تسير من سيىء إلى أسوأ . باختصار فإن دستويفسكى ، كما أخبرنى بذلك فادييف منذ عدة سنوات فى روما ، كان بالطبع كاتباً روسياً يستحيل إسدال ستر النسيان عليه ، ولا يجوز ذلك بأى حال من الأحوال ، ولكنه كان فى نفسه كاتباً رجعياً ، دافع عن النظام القيصرى وعن الارثوذوكسية ، كما كان صاحب نزعة فى الفن انحطاطية فردية وكان منغلقاً على ذاته . ترى هل يمكن اعتبار هذا الحكم صحيحاً مطلقاً ؟ إننى افترض أن الستالينيين على صواب جزئياً وهم ينظرون إليه باعتباره خصماً لهم (وخاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار رواية « الشياطين ») ولكن الصواب جانبهم فى أمور كثيرة .

لنأخذ كمثل أفضل واكثر روايات دستويفسكى شهرة وهى « الجريمة والعقاب » . إن هذه التحفة ستظل لسنوات طويلة مفتاحاً ضرورياً لفهم ما حدث فى روسيا وفى اوروبا خلال الخمسين عاماً الأخيرة . من هو راسكو لنيكوف ؟ إنه مثقف ماقبل الماركسية ، الذى يعبر عن احتجاجه على الظلم الاجتماعى والفقر المدقع فى روسيا القيصرية ، والذى يقرر فى تحد القيام بعمل رمزى ضد هذه الظروف . لم يتسن لراسكولنيكوف أن يقرأ ماركس وكان معجباً بنابوليون نموذج السوبرمان للقرن التاسع عشر بأكمله ، نفس الأعراض نجدها فى الجانب المقابل عند جوليان سوريل فى رواية ستاندال ، بطل آخر متيم بنابوليون . راسكو لنيكوف لا يحلم بالعظمة وإنما بالعدالة ، فيما بعد سنجد أن كراهيته تتركز فى العجوز المرابية ، وهو ما يتفق فى المحصلة النهائية مع المعادلة الماركسية بشأن استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . ولكن من هى فى هذه الحالة تلك العجوز المرابية ؟ إنها التجسيد للبورجوازية الأوروبية التى تضارب برؤوس الأموال المساهمة ، التى هى ثمرة فائض قيمة عمل الطبقة العاملة . إنها البورجوازية التى تعيش على الدخول التى تدفعها البروليتاريا فى الدول المحتلة والتابعة ، وتفعل هذا كله دون وعى ، وبضمير مطمئن . إن هذه العجوز هى فى واقع الأمر رمز قد لا يختلف كثيراً فى سماته الرئيسية عن النموذج التقليدى لصاحب البنك فى الروايات الساخرة المعادية للبورجوازية ، بشحمه المكتنز وقبعته الحريرية .

ARCHIVE

علي الرغم من أن راسكولنيكوف لم يقرأ ماركس ويتصور نفسه سوبرمان يعلو فوق الخير والشر ، فإنه كان ما يزال آنذاك جنينا لقوميسار الشعب . والواقع أنه كان أول قوميسار شعبي يخرج من طبقة المثقفين التي ينتمي إليها ، والتي استحوذت عليها نفس الأفكار ، نفس التعطش للعدالة الاجتماعية ، نفس التشبع الأيديولوجي الشديد ، ونفس الإصرار على الفعل . كان الخيار أمام راسكولنيكوف هو ذاته الخيار المطروح أمام قوميساري الشعب وأمام ستالين سؤالين : « هل يمكن لصالح البشرية قتل العجوز المرابية ؟ » (أقرأها : القضاء على البورجوازية ؟) إذا كان الأمر على هذا النحو لماذا إذن يكنّ الشيوعيون الكراهية لدستويفسكي ؟ إن السبب غاية فى البساطة . إن كراهية راسكولنيكوف للعجوز المرابية لها جذور مسيحية . فالواقع أن هذه الكراهية هى كراهية المسيحى فى العصور الوسطى للتجارة والربح ، إدراك تنافر تعاليم الكتاب المقدس مع البنوك والمكاسب .إن هذه الكراهية وهذه الخصومة التى استمرت مئات الأعوام قديماً هى التى سلمت البنوك والتجارة لأيدى اليهود ،حتى جاء هذا اليوم الذى أدركت فيه شعوب أوروبا المسيحية (وعلى رأسهم الإيطاليون) أن باستطاعتها هى ذاتها أن تصبح من أصحاب البنوك والتجارة ، وأن تبقى على الخوف من الله فى قلوب الناس ، دون أن تجادله فى دينه أو تتخاصم معه . على أن راسكولنيكوف قد ظهر ، مثله فى ذلك مثل قوميسار الشعب ومثل ستالين ، فى دولة من العصور الوسطى حيث تتحكم فى البنوك وفى التجارة ، أجناس وجماعات اجتماعية محدودة ، جاء راسكولنيكوف من بلد زراعى متخلف ما يزال وثيق الارتباط بالمسيحية البدائية الصوفية . لهذا كانت البنوك والتجارة تمثل بالنسبة لراسكولنيكوف أعمالاً ربوية ، أما البورجوازية الأوربية والروسية اللتان تمارسان الربا فقد تحولتا إلى العجوز المرابية، ولهذا وجب قتل العجوز أى وجب القضاء على البورجوازية .

على أنه وفى هذا المكان تفترق الطرق بدستويفسكى والماركسية . الماركسيون غير المسيحيين على الإطلاق يقولون : « هيا نسحق المرابين ونمشى قدماً . بعد موت العجوز سوف نخلق مجتمعاً جديداً بلا طبقات ، وبلا مرابين . إن هذا المجتمع يبرر تماماً قتل المرابية » . أما دستويفسكى الذى بقى مسيحياً بعد أن قادنا خطوة وراء الأخرى ، عبر جميع مراحل الجريمة التى كان يفكر فيها دون توقف ، والتى اختبرها آلاف المرات فى قلبه ، فيتوقف فجأة ، وبتحول حاد مفاجىء ، يعلن أن راسكولنيكوف ليس على حق فيما اقترفه ، أى أنه يعلن أن الماركسيين وستالين ليسا على حق ليقول : « لا . لا يجب أن تقتل حتى ولو كان هذا صالح البشرية . لقد قال المسيح : لا تقتل » . ويتوب راسكولنيكوف توبة نصوحاً ، ويأخذ مع سونيا فى قراءة الكتاب المقدس . وهنا يضفى دستويفسكى على نهاية روايته هالة من الوجد الصوفى : « ولكن هنا تبدأ قصة أخرى ، قصة إنسان تجدد تدريجياً ، قصة إعادة انبعاثه رويدا رويدا ، قصة انتقاله من عالم إلى عالم آخر خطوة خطوة ، قصة معرفته بواقع جديد كان يجهله حتى ذلك الحين كل الجهل » .

على أن الماركسيين كان باستطاعتهم أن ينهوا الرواية على النحو التالى : « أما هنا فتبدأ الثورة » .

إن هذا الفراق بين دستويفسكى والماركسية هو نتيجة التقديرات المتباينة لكينونة الشر . الشر عند الماركسيين هو العجوز المرابية ، أى البورجوازية ، وقد قبل دستويفسكى هذه الأطروحة ، كما بدا الأمر أولا ، ثم رفضها واتجه نحو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستنتاج المسيحى ، وفحواه أن الشر ليس هو العجوز ، وإنما هو الوسائل التى استخدمها راسكولنيكوف لإزاحتها أى بالتحديد هو العنف . إن الشر فى الرواية كما رآه دستويفسكى قد جرى تقديمه لا فى الموت العنيف للعجوز ، وإنما أيضاً ، وبالدرجة الأولى ، فى الموت العنيف الذى تعرضت له ليزافيتا البريئة المتدينة أخت المرابية والتى قتلها راسكولنيكوف ليتحاشى شهادتها على جريمته . باختصار فالشر عند الماركسيين شيء غير حقيقى فلا توجد سوى مشكلة الشر الاجتماعى الذى يمكن تدميره عن طريق الثورة . أما عند دستويفسكى فالشر حقيقة فردية فى قلب كل إنسان ، وهذا الشر ينعكس تحديداً فى وسائل العنف التى تطبقها الثورة . إن الماركسيين انطلاقا من مبرراتهم التاريخية والاجتماعية يستطيعون أن يغسلوا أكثر الضمائر اسوداداً فى الوقت الذى ينفى فيه دستويفسكى أى مبرر للجريمة ، ويؤكد على وجود الشر الذى لا يستأصل .

هكذا كنا جميعنا فى الأعوام التسعين الأخيرة شهوداً على ما حدث فى روسيا من تنافس بين دستويفسكى وماركس . انتهت الجولة الأولى لصالح دستويفسكى بإبداعه هذه التحفة الفنية ، بينما انتصر ماركس فى الجولة الثانية عندما تحققت نظريته بالثورة ، على أنه يبدو أن النصر فى الجولة الثالثة؟أو ؟مرة أخرى ، لدستويفسكى : فالشر الذى دخل من النافذة بفضل الماركسية اندفع كالسيل من باب الستالينية ، بمعنى أن ما حدث كان بفضل الوسائل التى طبقتها الثورة لتثبيت وتوطيد أركانها . أى نوع من الشر تراه ؟ عن هذا حدثنا خروشوف باستفاضة فى خطابه . أما أنا فسوف أتحدث باختصار أكثر : إن الشر فى الاتحاد السوفيتى قد انعكست صورته فى عدد لا يحصى من أمثال ليزافيتا ، فيما لا يحصى من الضحايا الأبرياء الذين عذبوا وسيقوا إلى السجون وقتلوا باسم الثورة والذين يعاد إليهم اليوم اعتبارهم ولكن لن يعاد إليهم مطلقاً ما انتزع منهم . أعود وأقول فى إيجاز إن الشر هو الألم ، الألم الذى لا حدود له ، الألم الذى أغرق روسيا طوال الأعوام الخمسين الأخيرة ، إن هذا الألم بدوره هو الذى دفع راسكولنيكوف لأن يهوى ببلطته مبرراً فعلته بأنها لخير البشرية . للأسف فإن ضربة البلطة هذه كانت فى واقع الأمر أثقل وزناً بكثير من خير البشرية . لقد قفزت كفة الخير فى الفضاء حقيقة إلى أعلى فى الوقت الذى هبطت فيه الكفة الأخرى إلى أسفل ، بسبب ضربة البلطة وهكذا فقد تحقق انتصار دستويفسكى ولو إلى حين .

محمد أحمد حمد

حوار ليلى مع امرأة ميتة

تغيبينَ فى الصمتِ ، تحت الثَّرى ، ياأميرةَ عِشْقى ، وتنطفىءُ الشمسُ قبلَ ابتداء السفر ويمتدُّ حُزنى عريضاً ، شجيًا ، شفيفاً كبحر تمدَّدَ تحتَ القمرْ .

تغيبينَ فى وحشةِ القبرِ ، لكنَّ ظلَّكِ يكسرُ عنهُ القيودَ والقوانين يُحْضرُ عندَ انتصافِ الليالى ليؤنسَ حُزْنى المقيمْ .

ووجهُكِ يأتى من الليلِ ، ينشقُّ عنه جدارُ الظلامِ ، فيشرقُ سرْبَ فراشٍ توَّهجَ حولَ سريرى ، فأصحو لأشربَ من ضوئِهِ ويضىءُ دهاليزَ صدرى السَّقيمْ .

وحين أُسامِرُهُ يبدأ البوحَ ، ينقلُ لى سرَّهُ ، ثم يُجهش بالدَّمْعِ حتى تسيلَ دموعى ، فيختلطُ الجدولان ، أقبِّلُ وجنتهُ ، ثم آخُذُهُ بين صَـدْرى وكفىَّ كطفلٍ يتيمْ .

وكنتُ تعشقتُ وجهَكِ طفلاً ضحوكاً على شاطِىء النَّهر فى ليلةٍ مُقمِرةْ

فظلَّ على جبهة البدر ، والنهر ظلٌّ له تتفتحُ ضحكتُه الثرَّةُ المزهِرةْ .

وكنتُ تعودتُ أحضانَ جميزةٍ تتهوْدَجُ فوْقَ الضفافِ ، وتلمِسُ أقدامُها الماءَ ، كنتُ تعودتُ ، فى ظلِّها فى الهجير ، أناديكِ ، أُشعِلُ نارى وأدعوكِ ، ينسَلُّ وجهُكِ من بين أتْرابِه ، ويهلُّ فيملأ رَحْبَ الفضاءِ ، يطاعمُنى ، والهوى خمرُنا فى الزمانِ الرحيمْ .

إلى أن أتانا الغريمُ ،

ومن ظلمةِ القبرِ ، يشرقُ وجهُكِ فى كهفِ نَفْسى ليسمرَ ليلتهُ ويعودَ قبْيلَ غيابِ النجومْ .

وزُرْقةُ عينيكِ إذ تنديانِ بدَمْعِ الأسى والتَّذكُّرِ زُرْقةُ حزنِ البحيراتِ ، زرقةُ موجِ السماءِ ، نبوحُ ونبكى ، أمقتولةٌ أنتِ ؟ هاتى اكْشفى سرَّكِ الآن ، إنى أنا « هاملتُ » ـــ السيف .. لا .. لا تقولى التسامحُ .. كيف يعيشُ الجناةُ وأنت تموتين يا فرحتى المطفأةْ ؟!

نبوحُ ، ونبكى ، وما بَيْنَنَا لُغةُ الجمْرِ والسِّرِّ ، ما بَيْنَنَا لغةٌ يعرفُ الصمتُ أغوارها والتواصُلُ بين الرمادِ وبين الحياةِ ـــ الرمادِ وبين فمِ القبرِ والمِيْتةِ المرْجاةْ .

نبوح وما بيننا لغةٌ للتَّواصل بينَ الوجودِ وبينَ انْطِفاءِ الوجودِ ، القناديلُ تبكى ، الستائرُ تهتزُّ ، ريحٌ منَ القبرِ ، نبكى ، نبوح ، بغيراللسانولهجتُنا من أنينِ البحارِ ،الخناجر تلمعُ عبرَ الخزانةِ ، مقتولةٌ أنتِ ؟

كيف التسامحُ ؟ .. ليس سوى الدَّمِ ما يغسلُ الدَّمَ ، هاكِ احملى خنجراً واتبعينى ، التوترُ يلسعُ أصواتنا ، البرقُ يسطعُ فوقَ زجاجِ النوافذِ يشعلُ نارَ الحنينِ إلى العدلِ ، هاكِ .. اتبعينى سنوردُ من قتلوكِ حياضَ المنونْ .

سأغمد سيفَ انتقامى المسمَّمَ فى صدرِ قاتلِكِ الآن دون مبارزةٍ ، وبغيرِ انتظارٍ لتكملَ جوقةُ شعرىَ أدوارَها ، وسأنقضُّ عاصفةً من سعيرِ الدماءِ أمزِّقُ أحشاءهُ ، وأقدِّمُ أعضاءهُ للطيورِ ، ووحشِ الخلاءِ ، تعالىْ إلى قصرِهِ نقفز السُّورَ ، نَنْقَضُّ ، نطفىء فى قلبه دمدماتِ الجنونْ .

أتغضبُ يا أيها الوجهُ ؟ .. لستَ ترى الإنتقامَ ؟ تقولُ لو انَّ القصاصَ ابتعاثُ القتيل من الموتِ ، لو أنه يا ملاكى استلالٌ لروح الأثيم وإحلالُها فى رفاتِ القتيلِ فيصحو ، لكنتَ اندَفعتَ إلى الانتقامِ ، ولكنَّ هذا القصاصَ قتيلانِ ، مَوْتانِ ، كيف التسامحُ ؟ إن القصاصَ سحابٌ يرشُّ الثلوجَ على فوَّهاتِ الجحيمْ .

أتغضبُ ؟ .. ترجعُ للقبرِ ؟ .. مازال فى اللَّيلِ متسعٌ ، والصباحُ بعيدٌ ، فلا تمْضِ ، وامكثْ معىَ ، سنعيدُ تذكر أحلامنا ، صارت الآنَ مثل ثقوب الجراحِ ، تذكرُها ينثرُ الملحَ فى جوفها ويسيلُ الدماء ، وبى شهوةُ الدَّمِ هذا المساء ، فسرُّكَ يفجؤنى ويقولُ التسامحُ ، لا تذهبِ الآن ، إنى سأشربُ كأسى فكنْ لى النديمْ .

الـــنزيـــل

وسط الساحة تجمع شباب نجع الكنانية ... اكثرهم فيما بين الخامسة عشرة والعشرين .. قال أحدهم :

— سواعدنا تخشبت من قلة القتال ، من يفتح لنا معركة ؟ !

— شحات ..

— كلا .. شحات تحرش بامرأة فى المرّة الماضية .

— أنا تحرشت بامرأة حقا ، لكننى فتحت لكم معركة لانت فيها سواعدكم .

— نحن نشهد بأنك نجحت حين استغاثت المرأة بأهلها ، لكن العائلات الأخرى حين سعت للصلح وسألت عن السبب ، كان حالنا لا يسر من الكسوف .

— عمران هو الذى يفتحها ..

— عمران حمار ..

— أنت الحمار ..

— قصدى انك تفتحها وتقفلها مع شخص واحد ، ونحن نريدها معركة كبيرة تغنى فيها النبابيت ربع نهار .

— طيب وتشتمنى ؟

— انا محقوق لك ياولد العم ..

— شعبان يفتحها لنا مع عائلة المطاقير ..

— كلا ، المطاقير مثلنا ، عددهم مثل النمل ، وأرضهم قليلة ، ويعشقون القتال كما نعشقه ..

— فعلا .. إذا فتحناها معهم لن تنسد ليوم القيامة .

— انا أفتحها لكم ..

— قدّها وقدود يا شداد ، لكن قل لنا كيف ومع من ؟

— أقف فى طريق المزارع المؤدى إلى نجع المخاليل .. وأوّل رجل يمرّ منهم ، أهوى عليه بالنبوت ، وبعد أن أجعل المخاليل يروننى ، أهرب .. لكن عليكم تكونوا مستعدين .

— عيبك يا شداد أنك غشيم ، ربما مات الرجل فى يدك .

— سأضربه ضربة خفيفة ..

— المخاليل بالهم طويل ، لن يتحركوا بسبب ضربة خفيفة ، لابد من كسر ذراعه على الاقل .

— انا رأيى يضرب أحد أعيانهم .

والسبب ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— لنضمن غضبهم .

حمل لهم الهواء صوت استغاثة خافتة .. اشر أبوا بأعناقهم وعيونهم تلمع ..

— ما هذا ؟

— رجل يستغيث ..

— أين ؟

— الصوت يأتى من الغيطان ..

— بل من جهة بحر النيل ..

— كلا ، الصوت يأتى من حوش نخل الهوّارة .

— هس .. اسمعوا .

— الصوت ينادينا نحن ..

— أى نعم ، يقول الحقونى ياكتانية .

وقفوا يتلفتون حولهم .. يتنصتون إلى ثلاث اتجاهات .. الأجساد نحيلة لكنها قوية والعمائم الكبيرة ذات الطيات ، فوق الرؤوس لفها الغبار ..

— سمعتم ؟ .. يقول انا فى حماكم ياكتانية ..

طاروا إلى البيوت وعادوا بالنبابيت والحراب ووجوههم مبتهجة .. اندفعوا إلى جميع الاتجاهات ثم عادوا إلى الساحة يتنصتون للحظات وتفرقوا من جديد ..

سرى الخبر فى النجع ، فتحت البيوت الطينية أبوابها ، خرج الرجال ووقفت النساء فوق العتبات ، كل منهن تحكم خمارها حول وجهها وعنقها وتتساءل :

— إيش الكاينة ؟

تحت نخل الهوّارة تجمع المئات من نجوع كثيرة .. من أعلى نخلة فى الحوش انحدر الصوت :

— أجيرونى ياكتانية .. انا متحسب فيكم ياعرب .

— من أنت ؟

— انا حسن الجهينى .

— من أى بلد ؟

— من أولاد تمام .

— انزل ..

— الخيل ورائى ..

— خيل من ؟

— خيل التميمية ..

تساءل رجل فى منتصف العمر بصوت وشى بالفزع : التميمية ؟

— ماذا فعلت مع التميمية ياحسن ؟

يريدون قتلى .. أنا فى حماكم ياكتانية .

— انزل وقل لنا عما حصل .

هبط من النخلة وهو يلهث .. شاب فى حدود الخامسة والعشرين ، ممصوص الوجه ، يميل إلى الطول ، شديد النحول ، عليه قميص حائل اللون ، على رأسه عمامة قديمة متربة ، حافى القدمين ..

أحاطوا به وهو يرتعش وينظر ناحية الغرب بعينين زائغتين حتى خيل لبعضهم انه أحول :

— انا خائف ..

— ماذا حصل ؟

أحنى رأسه ينظر إلى قدميه : حذائى ضاع وأنا أجرى .

— هل نحن فى حذائك الآن ؟

رفع رأسه ينظر فى اتجاه الغرب .. على شفتيه المختلجتين ما يشبه الدقيق لجفافهما :

— رمحوا ورائى بالخيل .. لم يرونى وانا أقفز فى القارب واعبر بحر النيل ، انا فى حماكم ياكتانية .

— الله يخرب بيتك وبيت ناسك ، يابنى آدم قل لنا عن الموضوع .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— انا نزيلكم ياعرب .

تقدم منه شاب وهز كتفه برفق :

— انت فى أمان الآن .. الكنانية حولك .. الجن ذاتها لا تستطيع أخذك .

— يريدون قتلى ..

— ويبعدها فى ابن الكلب هذا ؟

قال عم آدم — الذى يملك ثلاثة أفدنة كاملة وله نفوذ فى نجع الكنانية بحكم سنه وسداد رأيه — وهو يعدل من وضع ثوبه الأسود الفضفاض :

— الولد مرعوب ، هاتوا له كوز ماء .

طار أكثر من واحد فى اتجاه البيوت القريبة .. عادوا وفى يد كل منهم إناء من الصفيح يترجرج فيه الماء :

— اشرب ، ما اسمك قلت ؟

— حسن ..

شرب كوزاً وأشار إلى آخر ، مدّوه له فشربه ومسح شفتيه بكمه وقال :

— لم اكن اقصد ، دفعته بيدى فى صدره ، فمات .

— من ؟

— ابن سلمان التميمى .

— مات ؟

— يعنى روحه طلعت ؟

— والله لم اكن أعرف انه سيموت .

مرّت لحظة صمت واجمة قبل أن يتساءل أحدهم :

— والسبب ؟

— فتحت الماء فى أرض عمى ، ولما جاء قال لأجيره « سدّها » ، فسدّها وفتحها فى أرضهم .

— انت من قبيلة جهينة قلت ؟

— أى نعم ، من جهينة .

قال شيخ وهويتنهّد : جهينة عددها قليل فى البر الغربى ، لا تقدر على صد التميمية .

قال شيخ آخر : التميمية ناس عندهم الكبر والعياذ بالله .

لوّح الشيخ الأول بيده : الكبر على إيش ؟ .. على شوية الرزق ؟ .. الرزق هذا مثل الفازية ، هذا النهار ترقص على بابى وباكر على بابك .

شبان الكنانية يتبادلون نظرات تشع سعادة ، فى حين كانت ملامح شيوخهم لاتنم عن شىء .

قادوا الشاب إلى مضيفتهم ذات الأعمدة من القالب الأحمر ، جلس الشاب مع أنداده فى الصحن المكشوف ، ودخل الشيوخ فى القاعة المسقوفة للتشاور ..

فى البداية جلسوا مطرقين يتأملون حصر الحلف المفروشة على أرضية القاعة ، يتناهى إلى أسماعهم وشيش النخل وزقزقة العصافير وثغاء الغنم ولغط الشبان ..

رفع شيخ رأسه وقال : قولوا لنا عن رأيكم فى الموضوع ...

— التميمية لن يتنازلوا ، سيصممون على استلامه .

— مضبوط ، فهم ناس يحبون كثرة الكلام ولا يعجبهم أحد ..

— كبيرهم الشيخ موسى يتكلم من مناخيره .

— يتباهى بأنه يعرف الكبراء ، يزورونه فى بيته .

— كل التميمية مثله ، الحكومة ساعدتهم فى شراء الأراضى برخص التراب ، وافتروا ..

— اذا قلنا لهم لن نسلم الولد ، فتحوا معنا القتال ، وكلهم حداهم بنادق .

— من يعرف ؟ .. ربما وجدنا منهم عقلاء .

— سنقول لهم أنتم عرب ونحن عرب ، ضعوا أنفسكم مكاننا .. لو جاء كم نزيل وتحسب فيكم ، هل تسلمونه ؟

دخل الحاج جادو ، أحد شيوخ الكنانية ، عليه قميص أزرق ملطخ بطين الحقول وفى يده منجل ، قال :

— رأيت ثلاثة من التميمية يركبون الخيل يسألون عن الولد .

— هل عرفوا انه حدانا ؟

— لو عرفوا ما سألونى .

— أين ذهبوا ؟

— يدورون فى نجوع البلد .

— قولوا لنا إيش تعملوا فى هذه الرزية ؟

— هذه مصيبة وجاءتنا .

— الغريب ان ابن المركوب ، ترك كل نجوع البلد ولم يجد غيرنا يستنجد بهم .

— مقدر ومكتوب .

سمعوا شاباً يقول فى الخارج بلهجة حماسية :

— ليت التميمية يصممون على أخذه لنعلمهم كيف يكون القتال ..

تعالت صيحات أنداده مؤيدة وقال أحدهم :

— كنا نفكر فى فتح معركة وها هى تاتينا لحد الباب ، حظنا كويس !

وقف أحد الشيوخ وأطلّ من النافذة العريضة التى تصل القاعة بالصحن المكشوف وصاح :

— اخرس ياولد انت وهو ..

ثم تمتم باستياء وهو يعود للجلوس : نحن نقول يارب سلم ، وهؤلاء يتمنون الخراب .

— عيال ..

— قلتم إيش ؟

— الحكاية معروفة .. نقول لهم يا أولاد العم ، الرجل طلب حمايتنا ، وعليكم تحترمونا .

— التميمية لا يحترمون جنس بنى آدم .

— ولماذا نعرض أنفسنا للبلاوى ؟ .. ألم نقاتل من أجل حماية عائلة الشراقوة حتى افتقرنا ، والآن أولادهم يقولون لنا لم نطلب نجدتكم ؟

— وها نحن على وشك أن نورط أنفسنا بسبب هذا الجهينى ..

— انا خائف من هذا الموضوع ..

— اذا كانت ستحدث لنا غفاليق ، فهى مكتوبة علينا فى اللوح المحفوظ قبل خلق الدنيا ..

قال عم أدهم بصوت معاتب خالطته رنة حزن :

— ارسوا لحملكم ياكنانية .. النجوع كلها عرفت إن الولد تحسب فيكم .

جاء أصحاب البيوت القريبة بصوانى الشاى وداروا عليهم ..

— إيش آخر رأى ؟

— الموضوع معروف .. اذا قبل التميمية كلامنا ، يادار ما دخلك عيب ، واذا وضعوا حنكة فى الأرض وحنكة فى السماء يكونوا قليل العقل ، وساعتها ما يعمله الله يكون .

كان اكبر شيوخ الكنانية سنا ، يسند رأسه ، بعمامته الكبيرة ، على كفه ، وقد انحسركم ثوبه الأسود الواسع ، عن يده النحيلة بشعرها الأشيب واكتست ملامح وجهه المتغضنة بهم ثقيل .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

لطفى عبد البديع

الرقص على سن الشوكة

الرقص على سن الشوكة مسرحية للكاتبة السعودية اللامعة رجاء عالم ، وهى من جيل جديد من الكتاب يتطلع فى صمت الكلمات التى تغص بها أشكال الكتابة الحديثة فى الشعر والقصة والمسرحية إلى فجر كفجر المحكوم بالموت « أسطورة سيزيت » لكامى التى تفتح فيها أبواب السجن لتطل على فجر مضىء . والمسرحية سخرية سوداء من النخاسة الفكرية التى تنقلب معها الحياة الأدبية إلى سوق للبيع والشراء يتحكم فيها الطفيليون والأدعياء ممن بأيديهم النفوذ والسلطان فيخفضون ويرفعون ، ولا يتورعون عن التنكيل بمن يقف فى طريقهم من عشاق الحرية والمعرفة فمصيرهم القتل والتشريد والحكم عليهم بالإعدام .

ولا نعرف فى العربية مسرحية تعرضت لحرية الفكر وما حولها من صراع بمثل ماتعرضت له هذه المسرحية التى يختلط فيها المعقول باللا معقول والسحر بالتجريد فى لغة من الرمز والإيماء ، وتختزل الشخصيات فيها إلى أنماط كروكية تعرف بأدوارها قبل لن تعرف بملامحها التى تجنح بها إلى التشخيص والتجسيد .

فالشخصية الرئيسية فى المسرحية وهى شخصية المعلم ذات بعد واحد وإن كان يدو رفى فلكها شخصيات تلاميذه من الحكيم إلى الباحث والشاعر والمتشائم ثم السمراء التى يمتد دورها بمقدار امتداد المعلم .

تقابل هذه الشخصيات على الجانب الآخر شخصيات أصحاب المناصب والألقاب من رئيس جمعية المنهج الحميد إلى خبير الأبحاث والكشوف ومستشار مجلس الدعاية والدكتور مدير التسويق ثم البواب عقب السيجارة .

وإذا كانت قد أزيلت عنها الأقنعة كما أزالها عن نظائرها من قبل إبسن وغيره من روّاد المسرح الحديث فإنها قد استخفت وراء أقنعة أخرى شوهاء كشفت عن

عرى الزيف والخداع وخرج معها الوصوليون عن حد الكذب إلى حد المراء .

والمسرح وهو ساحة عريضة يكتظ فى المشهد الأول من الفصل الأول باللوحات واللافتات التى تعلن عن مؤسسات ومستودعات تجارية مختلفة ، ففى مقدمتها لوحة ضخمة مقلوبة رأساً على عقب « لمركز النجمة التجارى » وعلى اليمين مؤسسة الحداثة ومؤسسة النهضة التى تتناثر تحتها مكاتب صغيرة عاكسة للصور ، وعلى اليسار مؤسسة الانوار ومستودعات التراث ثم مستودعات الامل .

وفى صدر المسرح لوحة « لجمعية المنهج الحميد » تحتها منضدة اجتماعات بمقاعدها ، وعن يمين الجمعية بابان الأول كتب عليه « مصبغة » والثانى « منتجع » وعن يسارها لوحتان الأولى « لحلاق » والثانية « مركز التجميل » .

وفى أقصى اليسار لوحة « للجنة تحقيق تجارية » تحتها منضدة خشبية بلا مقاعد ولا موظفين وبين الجمعية واللجنة جهاز كبير مكتوب عليه « عقل اليكترونى » .

وتتحرك فى المركز جماعات من الناس ويشغل الموظفون جميع المكاتب وتتداخل الكراسى وتتعدد حلقات الجالسين ، فحلقة لمن يلعبون الورق ، وأخرى للمدخنين وقد استرخوا يتفرجون على ما يدور فى المركز وثالثة يعلق أصحابها على آذانهم سماعات تليفونية ضخمة وإن كانوا يتحدثون دون انقطاع وتعلو منهم الضحكات . وفى وسط الساحة تنتصب لوحة ضخمة من العوارض الخشبية يتمدد فى أعلاها جسد مسجى ومغطى بلون رمادى ولا يبدو أن أحداً يتنبه لوجوده هناك .

وفجأة يتقدم بائع وهو يعرض للبيع رجلاً شارد اللب لا ينظر إلى أحد ، أجلسه البائع فى عربته وراح يروج لبضاعته بمثل قوله عجينة لكل الاستعمالات .. بئر للسر .. ثور للساقية .. الأذن عجينة والعين عجينة .

ومن العجب أن هذا المشهد الذى يبالغ فيه إنسان لا يثير شيئاً من الاستنكار وكأنه أمر مألوف لا غضاضة فيه بل إن رئيس جمعية المنهج الحميد يرى فى كونه سلعة ما يزكيه عند أصحابه ويجلجل صوت البائع فى الساحة وهو يتوسل إلى الزبائن يغريهم بشرائه ولكن هيهات فالرجل مجنون ميئوس من علاجه ولا يرجى منه خير .

ثم تظهر من طرف الساحة فتاة سمراء لا تكاد تقع عيناها عليه حتى تذهل المرأه وتصيح به فى صوت مرتعش قد خنقته العبرات : هل هى وسيلة جديدة للتهريج ؟! ثم تمسكه من كتفه ولكنه لا يجيب وتعقد صفقة الشراء مع البائع الملهوف فتخرج من حقيبتها مبلغاً من المال تدسه فى يد البائع ثم تمضى بالرجل وهى تقول : لن أغفر لك .. لقد أخضعتنى للعبة إذلالك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتبعها فى هدوء واستسلام .

ويتبين من الحوار الذى ينتهى به المشهد أن هذا الرجل التقطه البائع من أمام لجنة التحقيق بعد أن طرده المحقق وأسلم نفسه للبائع وقال له قبل أن يفقد النطق التقطْ ما شئت منى .

وبمثل ذلك يدوى صوته من خلف المسرح وهو يقول : أنا لست أنا .. هذا حكم محققكم .. لست أهلاً لاتهام ولا لحمل حرية .

وبهذا الموقف تفجر المسرحية قضية حرية للإنسان وصراعه مع زبانية المركز التجارى وجمعية المنهج

الحميد ، ونقف من المشهد الثانى على الطرق الشيطانية التى يلجأ إليها المركز للتأثير على من ترمى بهم الأقدار إلى حظيرته وإدخالهم فى قماقمه السحرية حتى يكونوا ممن لا يبصرون إلا بعيون المركز ولا يسمعون إلا بآذانه .

ومن هؤلاء الزبانية الذين نلتقى بهم فى هذا المشهد البوّاب عقب السيجارة نراه بملابسه الصفراء جالساً يدخن وقد وضع ساقاً على ساق .

وفى هذه الأثناء يدخل البائع ويقترب منه ويسأله أأنت عضو فى هذه الجمعية يا سيدى ؟ أريد مقابلة الرئيس .. لقد كنت هنا هذا الصباح وفكرت ...

ولا يكاد يتلفظ بهذه الكلمة حتى يقاطعه صوت جرس ساعة المركز ويضرب عقب السيجارة على الطاولة بقبضة يده وهو يقول إياك وهذه الكلمة فكرت .. هذا عصر الاختصاص .. إن انت فكر .. (لا يكمل البائع ويتابع) فماذا نترك للعقول الالكترونية ؟ انت تهين الجمعية .

وما وقع للبائع ليس من قبيل الفكر الذى يخشى منه لأنه فكر طالب القوت والوظيفة فكل همه أن يصير عضواً محترماً فى المركز التجارى وموظفا به بعد أن أعياه التجوال فى الشمس الحارقة وأكواب الشاى ـ على حد قوله ـ لا تقدم على مكاتب الأرصفة .. ثم لا بأس بأن يتعلم قراءة الصحف فمنذ غادر صفوف محو الأمية لم تقع عينه على كلمة كأن هذا هو مستوى أعضاء المركز وسدنته

ويستجيب عقب السيجارة ويعده خيراً بعد أن يلقى فى روعه أنه الآمر الناهى إذ لا يدخل أحد الجمعية إلا بإذنه ويقف بواباً الساعة بعد الساعة لاستقبال المبتدئين وتقديمهم على الصورة الأصلح للجمعية وبالتالى للمركز .

ثم يخرج من جيبه زجاجة طويلة ذات عنق ويرفعها للضوء بإعجاب وبلهجة الخبير يقول : سنبدأ الدرس الأول ، حاول أن تفهم أو لا تفهم لا يهمّ .. المهم أن أشرح أنا وتسمع أنت . ويشير إلى بطن الزجاجة ويقول هذا هو المركز ثم إلى عنقها ويقول وهذه جمعية المنهج الحميد ... لا تصل إلى البطن حتى تمر من هنا جمعيتنا .

ويقوم بحركة واسعة تشمل الهواء خارج الزجاجة وهو يردد لا انتماء .. أهم شروطنا فى هذا المركز المرونة .. لن نسمح بالتردد والجبن .. هذا الزجاج نظارتك ، نظارتنا العامة . والآن اخلع هذا .. « يطرق على رأس البائع) نحن ضد كل أنواع البالونات والأورام .. الصحة شعارنا .. الممنوعات تتركها فى الخارج وتدخل الزجاجة وأنت نظيف .

ويدلّه عل دورة التأهيل التى لابد منها للعضوية وتشمل حصة نشاء ثم حصة لون يغسل فيها ، ويتخلص فى الحمام الأول من العظام الناتئة يتلو ذلك حمام فى كل اجتماع أو اجتماعين حسب الحاجة .

ثم يطلق عليه وهو يقدمه إلى رئيس الجمعية « اسفنجة » ليكون كما أوصاه بذلك من قبل قطعة اسفنج تشرب كل ما يقال وليس مهما أن تفهمه .. وتمتص كل ما يتحرقون للفظه دون أن تجرفك لعبة الكلام .

ويجتاز اسفنجة الامتحان بنجاح لأنه يظهر فى المشهد الثالث وقد ازدان المكتب الصغير الذى يجلس إليه بلوحة « مدير علاقات عامة » وملامح المهرج ترتسم على وجهه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كبقية أعضاء الجمعية وهو يطالع الصحيفة ثم يتحول منها لأنها ليست مسلية كما كان يظن فليس فيها إلا أخبار الحروب .

ولكن عقب السيجارة يراجعه فيما يقول ويعزو ما ذهب إليه إلى أنه يقرأ بالمقلوب ويتلقى الأخبار برد فعل مقلوب ، فمثلا عندما يجتاح الطوفان قارة ما لا تفكر فى الغرقى ولا فى الغرق بل انظر فى أمر توريد المايوهات للمناطق الغارقة أو فى أمر القيام برحلة صيد أو جمع المحار .. ففى مثل مركزك قليل من الرخاء لا يضر وستصبح قريبا من تجار اللؤلؤ الحر .

ويظل اسفنجية بعد ذلك كله البائع الذى لا تغتفر فعلته فى حق الرجل البضاعة إذ تمسك السمراء بخناقه فى بداية المشهد الأول من الفصل الثانى وقد دخلت ساحة المركز يتبعها الرجل البضاعة وهى تحتج ! ماذا فعلتم به ؟ ماذا تركتم منه ؟ وتلوم الرجل البضاعة لأنه انتحر وسمع لجلاّديه بالوجود وما إن يسألها اسفنجية عما بها وما الذى حدث حتى تجيب بصوت ساخر مبحوح : انتظرت طويلاً أن يسأل أحد هذا السؤال .. لا يعقل أن تبلغ لا مبالاتكم تلك الدرجة البغيضة (ثم تتجه لجمهور المسرح) أنتم أحق بالإجابة ، ما حدث كان بحثا عن هذا السؤال . الذى حدث ويحدث وسيحدث لنا جميعا . انتم أحق بما أعرف .

ثم تروى أنه فى تلك الليلة تأخر المعلم كثيرا فى العودة وخرجت تبحث عنه .. كان البرد شديداً وخوفها أشد وكان للجوليلتها رائحة الخطر .. توقعت شيئا ما .. ايامه الأخيرة كانت تهدد بانفجار .. صار يغرق فى الذهول ولم يعد يقرأ كعادته .. كان كمن يتأهب لقفزة وخشيت أن لا تجده إلى أن جذبتها من وسط المركز أصوات المطارق .

تخفت الإضاءة .. تعتيم على السمراء والمكاتب والموظفين .. ترتفع من الظلمة أصوات وطارق .. تتركز دائرة الضوء على المعلم (الرجل البضاعة ومجموعة من تلاميذه) .

يعود الحدث لما قبل بناء المنصة وسط الساحة .. العمل جار على بنائها من قبل المعلم وتلاميذه ، وبالقرب منهم محفة وعليها الجسرالمغطى بالغطاء الرمادي .. الجميع مستغرق فى عمله والمنصة على وشك الاكتمال .

لقد قرروا نصب المحتضر ولن يستطيع أحد تجاهله ، وإذا كان المركز يستطيع فى زحمة البيع تجاهل الصوت فلن يستطيع تجاهل الجسد المسجى لأنه شظية تغرس فى القلب مباشرة لعله يشتعل ، ويصعق بالرؤية ، ويمكن التأكد حينئذ من حقيقة الوفاة فى تلك الأجساد التى يغص بها المركز .

هى محاولة لإعلان الحرب من الداخل ، هى حرب مع عدو خفى لا يظهر سلاحه ، لا يترك حتى الجروح على السطح بل ينخر ما تحت الجلد ويترك الضحية صدفة متماسكة ومجوفة .

لم يعد أحد يقع بصره على رجل متفرد ، النسخ الممسوخة المكررة فى كل مكان وكأنها قوالب جاهزة يحشر فيها الواحد فتطمس معالمه الحقيقية ، الخواء فى كل مكان ، نفس الصوت ، الكل نسخ تحاكى وتقلد ، نريد إنسانا يفكر ويريد لأنه يريد لا لأن السوق تريد .

(يدق المعلم مسماراً فى عارضة خشبية بعنف ثم بلهجة صارمة) نعم لم يبق غير المشرط . مركزنا يمر بنقطة التحول الخطرة .. نقطة الاستفحال .. نحتاج أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقذف بكل القشور، الموتى المستفحلين فى داخلنا ولا نبقى إلا على القلب من كل شىء .. نتحرك الآن أو هو الغرق .. تراجعى الآن جريمة .. نعم سأستجدى وجودهم منهم .

الشاعر : ارتفع

أيها الموت كن واضحاً
اخرج الآن من بينهم وانتصب
من رماد القبور
من رماد الصدور
من رماد الرءوس التى كللت بالضجيج
ارتفع

أيها الموت كن واضحاً
اخرج الآن من تحت هاماتهم وانتصب
اخرج الآن من تحت الاتهم وانتصب
اخرج الآن من كل كف تواريك تحت
الخديعة ..

أنت الحقيقة
أنت الحقيقة حين تواريك بعض الظنون
فاعلن الآن يا موتهم . انهم ميتون .

يتعاون الجميع على رفع المحفة والمحتضر لأعلى .. يتركونه هناك ثم يفترشون الأرض فى انتظار الصباح وتبدأ مع المشهد الثانى الحرب الخفية التى يريد المعلم وتلاميذه من ورائها أن يطلعوا موظفى المركز على حقيقة انفسهم وحقيقة ما حولهم ويكشفوا لهم عن زيف الباطل الذى اعتنقوه وسبيلهم إلى ذلك أن يزيلوا الغشاوة عن أبصارهم الغشاوة التى لا يرون معها المنصة ولا المحتضر ولذلك يوزعون عليهم نظارات لا يكاد الواحد منهم يضع نظارة منها حتى يصعق لمرأى المنصة والمسجى عليها .

وشبيه بهذه الغشاوة ما يحيط بهم من قيود تحول بينهم وبين الصدق والحرية كالمناصب واللوحات ، والعصابة الصفراء . ولكن هل أفلح المعلم وتلاميذه فيما قاموا به ؟

لقد كانت إرادة الموظفين فى المركز أقوى من سحرهم فقد ألقوا بالنظارات دون أن يعبأوا بالمنصة وما عليها وراح المتشائم يشعل فيها النار بعد أن تبين له أن لا جدوى من كل ذلك .

ثم يكون الثأر بعد ذلك إذ ينفرج فى المشهد الثالث الباب الذى تعلوه لوحة « لجنة تحقيق تجارية » وتخرج جماعة من الحرس بزيها الأصفر القاتم وتحيط بالمعلم وتلاميذه حول المنصة لمحاصرتهم ومنعهم من الهرب ، ثم يتجمد الحرس حول المحاصرين والمنصة طوال هذا المشهد والذى يليه المعلم منهمك فى ترميم صفحات الكتاب المجعدة والشاعر مازال يتعثر فى لغة الإشارة ولغة الصم والباحث يشعر باليأس .

ثم يتحرك رئيس الحرس كرجل آلى ويضع يده على كتف المعلم لإلقاء القبض عليه بتهمة أن اعماله مشبوهة .. ضد القانون ، قانون التجارة والرضى بين البائع والمشترى ، ضد البيع . ولا يبرئه من الاتهام ما يدافع به من أن ما يفعله هو ضد الرقيق لأن هذا اعتراف ولانه ليس إلا محاولة لبعث الإنسان فى الاستسلام العام لأن هذه محاولة لنسف السكون العام ، ثم يصادر كل شىء ويحال للتحقيق .

ويظهر المعلم فى المشهد الخامس أمام لجنة التحقيق وهو فى ثوب أصفر مطموس المعالم ويداه مقيدتان إلى عنقه بحبال صفراء .

ويتقدم والده الذى عرف عنه أنه احتكر أسواق المركز فيصب عليه اللعنات ، فقد خرج - على حد قوله - وهو فى سن العشرين داعية فى مجاهل الأرض ، وبدلاً من أن يشد أزر أبيه جاب البؤر القذرة يبحث عن «الألماس البشرى » كما يسميه لكنه عاد بأفكار مجنونة واحترف التعليم على قارعة الطريق واختار تلاميذه من أوضع البيئات .

وتتقدم السمراء لتدافع فى شهادتها عن المعلم الذى دفع وقدم الفروض للجميع ، ومكتبة المركز الضخمة تشهد بعشرات الكتب التى ألفها فى السلوك الإنسانى والجماليات ... عشرات الرجال المخلصين ... ثلاثة عشر عاماً من عمره ... إنه معلم .

ثم تعلن حبها له فى هذا المكان الذى لا تجد انسب منه لهذا الإعلان وإن كان المحقق قد عدّه خروجاً على آداب اللجنة وتوعدها بالطرد من القاعة .

ويصدر حكم اللجنة بتجريد المتهم من منصبه كمعلم وتجريده من التلاميذ والكتب بعد أن ثبت شذوذه واضطرابه النفسى والعقلى .

ويتضمن الحكم إلحاقه بمصحة خاصة لمساعدته على اجتياز اضطراباته ، وعند خروجه بعد العلاج يلحق بالعمل الذى تحدده له اللجنة بمساعدة والده تحت حراسة مشددة ويدرب على ممارسة طقوس التكيف وفقا لما تراه جمعية المنهج الحميد .

ويحتج المعلم على الحكم لأنه حكم بالإعدام ويستنكر التواطؤ العام على الفراغ والعجز .. برودة الأشياء تزحف على البشر .. لابد من إنقاذهم ، وإيقاظهم .

ولكن عقب السيجارة يتبادره بقطعة صابون تسهل عليه زحلقة الكثير من النعات ويقول له ابلع ابلع ولا تتذمر .

والمشهد الأخير من هذا الفصل أحداثه بعد المحاكمة الأولى بعام تقريباً يظهر فيه المعلم بعصابة الجمعية الصفراء ملطخة بدم أحمر ليدل على أن دمه لم يتغير للون الأصفر ، ويطالب بقرار جديد يردّ إليه عافيته .

ثم يتهدج صوته وهو يشكو ما آل إليه المركز الذى يتجه «للقمة والمتعة» فقط المتع الحسية .. المركز يتحوصل فى البطون .. لا أحد يتجاوز بطنه لما فوق .. وندمى الأكبر تلامذتى .. إنهم يخضعون للغسل اليومى ، الأول بكل حكمته فى منتجع المركز يحلّق من حقنة ريش لحقنة ريش ، تلميذى المتشائم يحاكم الضعف البشرى بحقد غريب ، الشاعر غدا مهرجا ، لقد لمحته بالأمس فى ركاب ضخم لأبى .. يقفز كثيرا ويتحرك أكثر وتتناثر حوله الضحكات .. ربما كان يسخر منهم جميعا .. لكن كل تلك المرارة تخنقه .. تخنق عفويته ، وسيفقد طريق العودة لما كان .

وفى هذه الأثناء يدخل عقب السيجارة بصينية القهوة تتبعه أنظار المعلم بذهول وريبة وهو يضع الفنجان على منضدةالمحقق فيضرب المعلم بيده الفنجان ليبعده عن

شفتى المحقق لأنه يعلم أن كل هذه المشروبات مدروسة ذات تأثير . وفعلا ينهض المحقق غاضباً وينفض القهوة عن وجهه وثيابه ويرتدى نظارته ويضع كاتمات الصوت .. وقفازاته وقبعته .. ويجلس خلف المكتب ويتخذ صفته الرسمية ويصدر حكمه على المعلم بألا يكون بعد أن يناديه باللا شيء ثم يأمر بشطب اسمه من سجلات المركز ومنذ الآن المعلم لم يعد المعلم .

فيقول المعلم وهو يتقهقر فاشهد إذاً ، هنا أخلع اسمى وما كان وسيكون .. أتنازل عنى.. وعن ركنى فى هذا السباق الخاسر .. أنا لا شيء .

وفى تلك اللحظة يمر البائع بعربته اليدوية يبيع بطيخا .. يتقدم منه المعلم بذهول .. يمتطى العربة .. يتأمل البائع .. ثم يستسلم ببساطة ويتحرك مناديا .

ولكن السمراء لا تيأس بل تظهر فى المشهد الأول من الفصل الثالث يتبعها الرجل البضاعة ، والمؤسسات فى نشاطها المعهود ، والكل هناك لكن فى جمود كصورة فوتوغرافية ، ومرة أخرى بلغة السحر تمس السمراء المحقق بأطراف أصابعها فتدب فيه الحياة على الفور ويغادر الجمود العام . تعترض على ما قاله المحقق من أنه ازاله بالأمس فقط وتطلب من اللجنة حكما بصدمة .. صدمة تعيده للحدة أو الاكتراث على الأقل ، ولكن هيهات فلا حب السمراء إياه يغريه ولا نصح المحقق يجديه لأنه كما قال : أنا أتحرك على سن الشوكة ، الشوكة تلبسنى ، تتزيا بدمى .

والفتاة التى كسرت الحد إليه .. هل يحكم عليها بالتيه فى المسافة بين العالمين .

تنحدر من عينيها دمعة .. تعطى ظهرها للمحقق والحبيب والساحة .. تنغرس عينا المعلم فى ظهرها .. يرتفع صوت المغنى :

أيها الظامئون
جفت الروح خلف زجاج المدينة
جف نبع الحياة وراء العيون
وأنتم على حافة الماء .. والماء يركض نحو الشفاه
ورائدكم يركض الآن خلف السراب

وماذا يبقى للمعلم عندئذ ؟

لا يبقى منه إلا ما يكون فى العالم السحرى الذى يطلع علينا به المشهد الأخير حيث المعلم وسحب الدخان تملأ المكان ويحتل صدر خشبة مطموسة بقناع شفاف وفى يمناه مقرعة ، وأسفل الهرم يتحرك قطيع بشرى من السائرين فى نومهم .

ولكن قرعه لا يوقظهم لأن عالمه لم يعد من عالمهم ولا يستطيع الهبوط ، وكلما صعد درجة من الهرم لم يجد إلا الفراغ ينتظره ، ثم تتقلب به اللحظات من أول موسم البرق إلى أول موسم المطر والمطر لا يفر للأعلى .. إنه يهطل .. ويستمر يهطل . ثم يشع ضوء أخضر ويقصف الرعد ويظهر فى مؤخرة حشود النائمين تلاميذ المعلم يقودون القطيع ولكن المعلم لا يفعل شيئاً والطبل بيده وتلاميذه كل يمضى فى هوته .. ولن يصعد أحد لأنهم لا يملكون الأجنحة .. وإذا كانوا قد تبعوه ووجدوا كلمات انسحابه تنتظرهم فإنه لا ينبغى للطوفان أن يتناسل ولذلك يختلط صوتهم بصوت المعلم وهم يرددون :

انا القبر المتحرك بعرض الأرض ، انثر موتى أينما حللت .

سمير فريد

تاريخ السينما العربية
مقال فى المنهج

ما هو الفيلم الأول بالنسبة إلى أى بلد ؟ هل هو الفيلم الذى صور على أرضه ، أم الذى أنتجته شركة محلية ، أو الذى أنتجه أو أخرجه أحد مواطنى هذا البلد الذين يحملون جنسيته .

لا مجال لمثل هذا السؤال فى الأدب ، فمن يكتب بلغة معينة يصبح عمله جزءا من ثقافة هذه اللغة ، ولا مجال لمثل هذا السؤال فى الموسيقى والفنون التشكيلية والرقص والتمثيل حيث ينسب الإبداع إلى جنسية مبدعه . ولكن يختلف الأمر بالنسبة إلى السينما .

إن الفيلم الأول لأى بلد هو أول فيلم صور على أرضه ، سواء أنتجته شركة محلية أم أجنبية ، وسواء كان مخرجه من مواطنى البلد أم من الأجانب . وبالتالى فالأفلام السينمائية لأى بلد هى كل الأفلام التى صورت على أرضه ، أيا كانت لغة الفيلم المكتوبة فى السينما الصامتة ، أو المنطوقة فى السينما الناطقة ، وأيا كانت جنسية رأس المال ، أو جنسية المنتج أو المخرج .

ولا يعنى هذا بالطبع الخلط بين الإنتاج السينمائى الأجنبى والمحلى ، أو بين الإنتاج المحلى والإنتاج المشترك ، أو بين صناع الأفلام من مواطنى البلد وصناع الأفلام من الأجانب .

والسبب فى ذلك أن كل فيلم صور فى هذا البلد أو ذاك عبر بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ، وبالتالى أصبح جزءا من ثقافة هذا البلد . فعندما يكتب جورج حنين بالفرنسية وهو مصرى يصبح جزءا من الثقافة الفرنسية ، وعندما يكتب جاك بيرك بالعربية وهو فرنسى يصبح عمله جزءا من الثقافة العربية . وبناء على هذا المفهوم تعتبر أفلام الأخوين لوميير التى صورت فى العالم العربى ابتداء من عام ١٨٩٦ هى أولى الأفلام العربية ، وتعتبر كل ما صور فى العالم العربى من أفلام جزءا من السينما العربية منذ ذلك الحين وحتى الآن .

ما معنى أن الفيلم تعبير بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ؟ إننا عندما نقول « سينما » نقصد الأفلام

المصورة بكاميرات السينما على شرائط السيلولويد ، سواء عرضت على مجموعة كبيرة من الناس ، أو مجموعة صغيرة . إذ لا يوجد فيلم لم يعرض قط فى واقع الأمر ، وسواء كانت مدة عرض الفيلم ثوان أو ساعات ، وسواء كان يصور الواقع كما هو ، أو يصور مشاهد تمثيلية . أو يصور أشكالا مرسومة على الفيلم ذاته ، أو على لوحات منفصلة .

وعندما نقول إن الفيلم يمكن أن يصور الواقع كما هو ، لا نعنى بالطبع أنه لا يوجد اختيار فردى ، فهناك فرد يختار المكان المصور فى زمن معين ، وهناك فرد يختار زاوية التصوير ، وهناك فرد يختار استبقاء هذه اللقطة من الفيلم ، أو استبعادها . ولكن السينما هى الفن الوحيد الذى يملك إمكانية « تسجيل » شىء حقيقى مائة فى المائة مثل الصورة الفوتوغرافية ، مع إضافة الحركة الإنسانية الحقيقية والصوت الإنسانى الحقيقى .

الصورة الفوتوغرافية لمؤتمر يالتا مثلا تصور زعماء العالم فى اجتماعهم ، صورة ثابتة ، جامدة ، لا تحتوى على أكثر من خبر ، أو دليل على صحة خبر حدوث الاجتماع . ولكن اللقطة السينمائية لنفس الاجتماع تجعل المشاهد يرى الزعماء وهم يتحركون ، ويسمع أصواتهم وهم يتكلمون ، وبالتالى « يشعر » بهم ، و« يفكر » فى اجتماعهم . لقد مات زعماء يالتا ، ولكن اللقطة السينمائية لاجتماعهم « تخلد » وجودهم فى مكان وزمان محددين ، وتعكس ثقافات الزعماء من خلال ملابسهم وماكياجهم ، أى طريقة حلاقة الشعر واستبقاء او استبعاد الشارب ، وطرز المقاعد والمناضد والحوائط ، ولهجاتهم فى الحديث ، ودلالات كلماتهم .

وقد يتصور البعض أن هذا ما ينطبق على ما اصطلحنا على تسميته فى العربيه باللقطه التسجيلية ، دون اللقطه التمثيلية ، أو لقطة الأشكال المتحركة . ولكن هذا غير صحيح . فاللقطة السينمائية التمثيلية هى بدورها « تسجيل » لواقع المشهد التمثيلى ، وواقع هذا المشهد مستمد من واقع الزمان الذى « صنع » فيه ، ويعكس ثقافة هذا الزمان بالتالى وبالضرورة . ونفس الأمر بالنسبة إلى لقطة تحريك الأشكال . فلا شىء يوجد خارج المجتمع ، أى مجتمع ، لاشىء يوجد من فراغ ، أو فى فراغ .

وكل الأفلام تعبر بلغة السينما وإن اختلفت مستويات معرفة هذه اللغة ، واختلفت أساليب التعبير بها . كل ما يصور بكاميرا السينما على شريط سيلولويد مصنوع بلغة السينما ولو كانت لقطة لشارع لا تتحرك فيها الكاميرا ، وبدون أى مونتاج . مجرد زاوية التصوير ، وحركة الناس والأشياء داخل اللقطة تعنى أننا أمام عمل بلغة السينما . وكل الأفلام تعبر عن زمن تصويرها ، ولو كانت روائية تدور أحداثها فى العصر الحجرى أو فى القرن الثلاثين . التعبير الفنى هنا حصيلة جمع زمن التصوير وزمن الأحداث . ولهذا نرى أن تاريخ الأفلام هو تاريخ إنتاجها ، وليس تاريخ توزيعها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن جميع المشاكل المنهجية المتعلقه بتاريخ السينما ترجع إلى الصراع التجارى فى سوق السينما ، ومنذ الصراع على حقوق الاختراع فى نهاية القرن التاسع عشر . فيقال إن بداية السينما مع أول عرض للجمهور فى ٢٥ ديسمبر ١٨٩٥ فى باريس ليس تجاهلا لما انتجه الأخوين لوميير فى مارس من نفس العام ، وانما حتى لا يعتد بما انتج أديسون من أفلام لم تعرض عام ١٨٩١ فى امريكا . ويقال إن تاريخ السينما يبدأ مع تاريخ إنتاج أول فيلم محلى اعتدادا بجنسية رأس المال ويقال إن أول

فيلم محلى هو أول فيلم أنتجه أو أخرجه مواطن من أهل البلد تدعيما الرأس المال المحلى فى مواجهة رأس المال الأجنبى . ولكن كل هذا لا علاقة له بالسينما كفن وكجزء من الثقافة القومية .

ولا تختلف السينما عن غيرها من الفنون من حيث وجودها فى السوق ، فكل الفنون فى السوق ، وإنما تختلف لأن وجودها يتطلب وجود مجموعة من الآلات ، وبالتالى يرتبط تطورها بالتطور العلمى . ولذلك تغيرت جماليات السينما مع اختراع الفيلم الناطق ، ثم مع اختراع الفليم الملون ، ثم مع اختراع الشاشة العريضة ، وسوف تتغير جماليات السينما دائما حيث لا حدود للتقدم العلمى ، ولذلك كان ميخائيل روم على حق حين قال إن السينما فن تحت التكوين بصفة دائمة . وقد يوجد من يرى فى هذا نقصا أو من يراه امتيازا ، وفى الحالين فهذه هى الصفة الملازمة لفن السينما .

تحتاج صناعة الفيلم إلى وجود آلة تصوير ومستلزماتها من أجهزة إضاءة وعدسات ، وشريط فيلم خام ، وآلة للتحميض ، وآلة للطبع ، وكيماويات معينة للتحميض والطبع ، وآلة للعرض ومستلزماتها وشاشة فضية تعكس الصورة بقدر ما يلقى عليها من ضوء بالفحم أو الكهرباء . وهذه الآلات والأجهزة والخامات تصنع فى بعض البلدان ، ولا تصنع فى أخرى ، حسب التطور العلمى فى البلد ، وحسب وضعه فى الأسواق العالمية كمصدر أو مستورد .

وقد أدى الصراع التجارى إلى اعتبار البلدان المستوردة لآلات وأجهزة وخامات السينما غير قادرة على صناعة الأفلام ، وهو أمر يثير السخرية لأن التعبير بلغة السينما لا علاقة له باستيراد تلك الآلات والأجهزة والخامات ، ولكن الأخطر من تصدير هذه الأشياء محاولة تصدير أساليب التعبير أيضا . والغرض من ذلك فى إطار الصراع التجارى أن تصبح الأفلام المحلية مثل الأفلام المستوردة ، فتظل السيادة فى السوق للأفلام المستوردة .

وحتى تظل السيادة للأفلام المستوردة ، عمدت مصانع آلات وأجهزة وخامات السينما إلى زيادة الأسعار بحيث تصبح صعبة المنال بالنسبة للفنانين الذين يريدون التعبير بهذه اللغة الجديدة . ولا يقدر على شرائها إلا شركات كبيرة . وعمدت الشركات الكبيرة إلى إنشاء شبكات توزيع عالمية للسيطرة على الأسواق بحيث يصبح من العسير على الكثير من البلدان إنشاء مصانع مستلزمات السينما لأنها لن تتمكن من استيعاب إنتاج المصانع داخل حدودها ، ولن تتمكن من تصدير فائض الإنتاج فى نفس الوقت .

ولكن حركة التحرر الوطنى من ناحية جعلت بلدا مثل الهند يصنع كل مستلزمات السينما ، كما أن حركة التطور العلمى من ناحية أخرى جعلت من الممكن تصغير حجم الآلات والأجهزة بحيث تنخفض أسعارها ، وأصبح من الممكن كما تنبأ جوناس ميكاس فى نيويورك الستينيات أن تتحول الكاميرا إلى فيلم حقيقى يحملها الفنان على كتفه ويصور ، ويحمض ويطبع فى المعمل الصغير الملحق بالمكتبة فى بيته ، ويعرض فيلمه فى حجرة أخرى على جمهوره الخاص ، أو فى دار عرض صغيرة من مائة مقعد أو أقل .

هل معنى أن كل الأفلام تعبر بلغة السينما عن مكان وزمان محددين ، وأنها جزء من الثقافة القومية ، أن كل ما صور على شريط سيلولويد ينتمى إلى فن السينما . تقييم الفن مسألة فى نهاية التعقيد ، إنها قضية أخرى تماما : قضية ما الذى جعلنا نستمع إلى موسيقى موزار أكثر من موسيقى ساليرى . أى أن ما يحكم على أن هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفيلم فن أو لا فن ليس الناقد أو المتفرج ، وما الناقد إلا متفرج جيد ، أو هكذا يفترض ، وإنما عوامل كثيرة متداخلة أهمها وأكثرها غموضا قدرة العمل الفنى على مقاومة الزمن والبقاء فى الذاكرة .

لقد شاع كثيرا وطويلا أن الفنان السينمائى ليس مثل الشاعر أو النحات أو الرسام من حيث احتياجه إلى « مجموعة » من الفنانين والفنيين مثل المصور والمونتير والماكيير والماكسير (أى فنى الصوت) . واعتبر البعض أن هذا الاحتياج يؤدى إلى عدم سيطرة الفرد المبدع فى السينما على عمله ، كما يسيطر الرسام على لوحته مثلا ، وبالتالى قيل إن السينما فن « جماعى » . بل وقيل إنها مجرد صناعة للتسلية وقضاء أوقات الفراغ .

وفضلا عن أن كل عمل فنى ، وأيا كان الفن الذى ينتمى إليه ويعبر بلغته ، هو للتسلية ، ولقضاء أوقات الفراغ ، بمعنى الترفيه والمتعة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » فمرجع هذه الفكرة الشائعة عن السينما هو الصراع التجارى فى سوق السينما أيضا . فعندما توصف السينما بأنها « فن جماعى » تصبح النتيجة أنها ليست فنا على الإطلاق ، فالتعبير ذاته متناقض حيث لا وجود للفن الا بوجود الفرد المبدع .

صحيح أن فريق المسرح يعبر عن شكسبير عندما يمثل « الملك لير » أو غيرها من مسرحياته ، وصحيح أن فريق الموسيقى يعبر عن بيتهوفن عندما يعزف « السيمفونية التاسعة » أو غيرها من سيمفونياته ، ولكن قدرة فريق المسرح ، أو فريق الموسيقى ، ونجاحه أو فشله فى أداء الملك لير » ، أو السيمفونية التاسعة . تتوقف على مدى جادة كل عضو من هذا الفريق أو ذاك لعمله منفردا . كما ينسب كل عرض لمخرجه ، فيقال شكسبير بيتر بروك أو شكسبير لورانس أوليفيه . ينسب العزف الموسيقى للمايسترو ، فيقال بيتهوفن توسكانينى أو بيتهوفن كارايان . وكذلك ينسب كل فيلم إلى مخرجه .

وأجناس الفن السينمائى ثلاثة هى الرواية والتسجيل والتحريك ، ولكننا نستطيع أن نضيف جنسا رابعا ، وهو الفيلم الوثائقى ، أى الذى يعتمد على إعادة مونتاج لقطات صورت من قبل لأغراض مختلفة مثل فيلم ميخائيل روم « فاشية عادية » . ومن الأخطاء الشائعة فى مجال السينما القول بأن الأفلام الروائية هى الدرامية ، فالدراما فى الأفلام التسجيلية وفى أفلام التحريك وفى الأفلام الوثائقية أيضا . وأغلب النقاد يقسمون الأفلام الروائية إلى أنواع حسب موضوع الفيلم ، فيقال فيلم بوليسى وفيلم كوميدى ، وفيلم موسيقى ، وفيلم حربى ، إلى آخر هذه التقسيمات التى نراها ترجع إلى الصراع التجارى فى سوق السينما بدورها ، ولا تستند إلى أسس جمالية .

أنواع الأفلام ترتبط بالغرض من إنتاج الفيلم . وثمت أغراض ثلاثة : إما الترفيه والمتعة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » فى الأفلام الدرامية ، وإما التعليم ، أى الأفلام التعليمية ، وأما الإعلان ، أى الأفلام الإعلانية . والأفلام التعليمية مثل فيلم عن عملية جراحية ، أو الأفلام الإعلانية مثل فيلم عن معجون للأسنان ، تحتاج إلى مهارة حرفية عالية ، ولكنها ليسَت من فن السينما فى شىء لأنها لا تعبر عن فرد مبدع ، ولا تستهدف الترفيه والمتعة الروحية والفكرية الناتجة عن تلقى « الجمال » . إن لكل منها وظيفة محددة ، ودور محدد ، وعمر زمنى محدد .

وفى إطار الصراع التجارى فى سوق السينما تم تشويه علاقة السينما بالجمهور . فالسينما هى أول لغة مصرية فى تاريخ البشر حققت إمكانية عرض إنتاجها فى نفس الوقت فى كل مكان على سطح الأرض وفور الانتهاء من صنع هذا الإنتاج . وهذا الامتياز يعنى أنها قادرة على دعم التفاهم بين البشر على اختلاف أجناسهم وثقافاتهم بجعلهم يشتركون فى تجربة وجدانية واحدة فى نفس الوقت . وقد كان للسينما دور فى التقريب بين لهجات السكان فى بعض البلدان ، وخاصة بلدان أفريقيا السوداء حيث تتحدث كل قبيلة لهجة خاصة رغم أن كل القبائل فى بلد واحد . ولكن الصراع التجارى استخدم هذا الامتياز لفرض أفكار معينة على كل البشر ، بل وفرض أشكال فنية معينة بحيث تصبح هى السينما وغيرها ليست سينما .

صحيح أن التليفزيون جعل العرض السينمائى فى المرتبة الثانية من حيث علاقة السينما بالجمهور ، ثم جاء الفيديو فجعله فى المرتبة الثالثة ، ثم جاء القمر الصناعى فجعله فى المرتبة الرابعة ولكن علينا الا ننسى أن هذه الوسائل هى وسائل لبث الأفلام السينمائية أيضا . أى أن جمهور الأفلام أصبح أكبر بما لا يقارن بجمهور العروض السينمائية « الكلاسيكية » .

هل يعنى هذا « صحة » تلقى الفيلم السينمائى على شاشة التلفزيون ، سواء عن طريق البث التلفزيونى ، أو بث الفيديو ، أو بث القمر الصناعى . إن التلقى « الكلاسيكى » للفيلم السينمائى يظل التلقى « المثال » ، أيا كان حجم شاشة التلفزيون ، لأنه تلقى الفيلم كما صنعه مبدعه على شرائط السيلولويد بإضاءة السينما وصوت السينما . وحال الفيلم فى ذلك مثل اللوحة التى تطبع فى مجلة أو كتاب . فالتلقى الصحيح لأى لوحة لا يكون إلا فى المتحف أو المعرض ، وليس بمشاهدتها فى مجلة أو كتاب ، ولكن أغلب الناس يضطرون للاكتفاء بالمجلة أو الكتاب .

وفى إطار الصراع التجارى فى سوق السينما أيضا تم تحويل حرفية السينما إلى لغز ، وإلى مهنة لها « أسرار » ، بل وتم تحويل لغة السينما إلى لغة غامضة ومعقدة من الصعب تعلمها أو إتقانها . وكل هذا هزل ردده بوعى أو دون وعى العديد من النقاد ومدرسو معاهد وكليات السينما فى الدول المتخلفة . والواقع أن تعلم لغة السينما ، وبالتالى حرفيتها ، مثل تعلم أى لغة ، ولكن كان المقصود أن تصبح حكرا على أفراد دون آخرين ، وعلى بلاد دون أخرى . وبالطبع فليس كل من تعلم العربية أصبح طه حسين ، وكذلك ليس كل من تعلم السينما أصبح كيروساوا . إنها لغة مثل أى لغة يمكن أن تكتب بها المقالات أو المسرحيات أو القصائد أو الروايات أو الأبحاث ، ويمكن أيضا أن تكون لغة للترجمة : يمكن أن تكتب بها أعمال فنية مدهشة وعظيمة ، وأعمال تجارية لا قيمة لها تموت يوم تولد ، ويمكن أن يفشل أحدهم فى مجرد معرفة هجائيتها ، وينجح آخر فى استخدامها وصياغة أسلوب خاص لا مثيل له من قبل .

السينما العربية إذن هى كل ما صور على أرض العرب من أفلام لأن هذه الأفلام تعكس مكانا محددا هو مكان تصويرها ، وزمانا محددا هو زمان تصويرها ، وبالتالى فهى جزء من الثقافة العربية .

ولكن ماذا عن الأفلام الناطقة بالعربية التى لا تحمل أى جنسية عربية . وماذا عن الأفلام غير العربية التى يصنعها مخرجون عرب سواء احتفظوا بجنسياتهم

العربية ، أو لم يحتفظوا بها ، وأصبحوا يحملون جنسيات أخرى .

أليس نطق الفيلم بالعربية يعنى أنه عربى ؟ أليس إخراج فيلم بواسطة مخرج عربى حتى لو لم يكن الفيلم عربى الجنسية يعنى انه عبر فيه عن ثقافته التى لا يستطيع التخلص منها حتى لو أراد ؟

الواقع أن كل فيلم ينطق بالعربية هو عربى ، وكل فيلم يصنعه عربى هو عربى ، ولكن كما أننا لا يجب أن نخلط بين الإنتاج الأجنبى المصور فى بلاد العرب ، والإنتاج العربى المصور فى هذه البلاد ، لا يجب أن نخلط بين الفيلم العربى الناطق بالعربية والفيلم غير العربى الناطق بها ، ولابين المخرج العربى فى أفلامه العربية وأفلامه غير العربية .

لقد ولدت السينما فى الغرب الإمبريالى ، فى نهاية القرن التاسع عشر ، وجاءت إلى عالم عربى يخضع للغرب خضوعا تاما ، بل وتخضع أغلب مناطقه للاحتلال الغربى العسكرى المباشر . وكان المقصود من وجود دور العرض السينمائى فى العالم العربى أن يصبح سوقا للأفلام الغربية ، كما هو بالنسبة لكل البضائع الغربية الأخرى ، بل وأن يقتصر وجود هذه الدور على المدن الكبرى . إذ أن من شأن انتشار السينما بين جماهير الفلاحين فى القرى ، أو الرعاة فى الصحراء ، توسيع المدارك وإطلاق الخيال وتقريب الناس بعضهم لبعض أيا كانت الأفلام المعروضة ، أى حتى لو كانت غربية تستهدف إشاعة الأفكار الغربية باعتبارها الأفكار الوحيدة الصحيحة عن العالم .

وأغلب ما كتب عن تاريخ السينما العربية يخضع بدرجة أو أخرى للأفكار الغربية عن السينما ، وتاريخها . بل إن كل ما كتب ليس فيه من العربية إلا العنوان ، أو الحديث عن السينما فى كل قطر عربى على حدة ، واعتبار هذا التقسيم تاريخا للسينما العربية .

إن عصرنا هو عصر الغرب ، بمعنى أن الحضارة الغربية الحديثة هى المثل الأعلى لكل شعوب العالم . ولكن هذا لا يعنى الاستسلام لما يطلق عليه فى علم الاجتماع بالروح الأسيرة .. يقول الكاتب الأردنى غالب هلسا (مجلة العربى نوفمبر ١٩٨٨) إن الروح الأسيرة مصطلح فى علم الاجتماع تم إطلاقه على حالة من حالات المثقفين فى الشرق عندما يتفاعلون مع الحضارة الغربية . وهى حالة اضطراب فى الوعى لأنه لم يتم استيعاب الأفكار والرؤى الغربية بشكل جدلى وخلاق ، أى أنه تكوّن انفصام عميق بين الأفكار الواردة بكل بهرجها وبكل الدعم الحضارى الذى يسندها وبين الحياة الواقعية بتخلفها ، واستنادها إلى منظومة متخلفة من القيم » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويصف أحد علماء الاجتماع الروح الأسيرة بقوله « تعتبر الانتقائية ، التوليفية (التلفيقية) وغياب النظرة النقدية الإبداعية للوعى ، والاغتراب (أو على الأصح الغربة) عن القضايا الفعلية للمجتمع السمات الرئيسية للروح الأسيرة ، وشكلت هذه الحالة الناجمة عن النقل المتعسف الميكانيكى لأنظمة التعليم الأدبى ومناهجه ، إلى الواقع الأفرو ـ أسيوى إحدى العقبات الجدية على طريق التطور السليم للمسيرة الثقافية » .

وأهم نتائج الاستسلام للروح الأسيرة كما يقول الكاتب المصرى طارق البشرى (اليوم السابع ٢٧ مارس ١٩٨٩) أن « معظمنا لا يكاد يشعر أن ثمة انهيارا حدث فى نسقنا التاريخى ككل متكامل » . ويوضح البشرى

« أننا عندما نقرأ للطبرى أو إبن الاثير أو غيرهما ، نجدهم يسردون الوقائع مصنفة بالسنين أو بالأشخاص أو بالأحداث ، وقد يرضينا هذا التناثر فى السرد الذى نلحظه فى تتبعهم للوقائع وسردها ، لاننا نؤثر الآن بحق ، أن تتبنى وقائع التاريخ فى مخيلتنا على اساس كونها بناء محكما متماسكا أشبه بالآلة . ولكن ما تمتاز به نظرة الأسبقين هو الشمول لأرجاء التاريخ الواحد ، وأنت بعد أن تعتاد قراءتهم يروعك هذا النظر الفسيح المستوعب ، وهذا التصورالمنبسط لتاريخ واحد يجمع أمة كاملة ويتابع أحداثها ووقائعها بغير فواصل مانعة ولا حدود فاصلة » .

ويستطرد طارق البشرى قائلا « كما أن وحدة السوق العالمى أدت إلى تعميق الفواصل الاقتصادية والسوقية بين أقطارنا ، وذلك بسبب أنها وحدة أساسها التبعية للغرب ، كذلك فإن وحدة العصر القائمة على أساس التبعية للحضارة الغربية قد عمقت الفواصل التاريخية وانشأت تواريخ منظمة لاقطارنا » .

والتاريخ المتكامل للسينما العربية فى كل الأقطار العربية ، والذى يشمل ما صور على أرض العرب . وما صور بواسطتهم خارجها ، وما نطق بلغتهم فى كل العالم ، هو التاريخ الذى لم يكتب بعد ، ووحدة هذا التاريخ كما يرى البشرى فى مقاله : « لا تكون بمحض الإضافة البسيطة لوقائع كل قطر إلى وقائع غيره من الأقطار ، ولكنها ستكون عملية بالغة الصعوبة ومدعاة لأشد درجات الخلاف ، عندما نحاول أن نضع معايير موحدة لتقييم وقائع أقطارنا جملة وعندما نحاول أن نبنى تلك الوقائع معا فى بنيان تاريخى واحد » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عـابد خزنـدار

لا أحـــد

وهو عنوان المجموعه القصصيه للكاتب السعودى عبده خال ، وقد صدرت عن مركز الحضارة للإعلام والنشر بالقاهرة فى هذا العام ، وسأقارب هنا القصة الأولى وهى « الإرث » ، وسأضطر مع الأسف إلى تلخيصها ، وكل تلخيص لا بد أن يأتى مخلاً وقاصراً ، ولهذا فإننى أكره المقاربة النقدية التى تضطرنى إلى التلخيص ، على أن هذا شر لابد منه ، لأن القارىء لابد أن يكون محيطاً ـ بشكل من الأشكال بالموضوع الذى أكتب عنه ، وإلاّ فإننى سأعجز حتماً عن التواصل معه .

فكرة القصة باختصار ، أن بطل القصة يرث أباه ، وهذا بالطبع من تحصيل الحاصل ، ولكن الإرث هنا ، إرث لغوى ، أوإرث تاريخى ، بل يمكن أن تعتبره إرثا أنطولوجيا ، وعلى أية حال فاللغة هى الوجود أو الأنطولوجيا .

فالأم تقول لابنها إن الإرث الذى تركه أبوه هو نص لغوى (وبالتالى أنطولوجى) « اللى يطالع لفوق تنكسر رقبته . » ، وبالطبع يرتاب الابن فى البداية فى هذه الوصية ، لأنه يجد بإحساسه الفطرى (وهو إحساس يتولد أو يوجد قبل مرحلة اللغـة ، أو ما يسميـه « لا كان » بالرمزى : (LE SYMBOLE) أن هذه الوصية لا تتفق مع طبيعة الأشياء ، ولكن الأم تؤكد له أن هذه هى فعلاً وصية الأب ، وبالطبع لا يملك الابن من أمره إلا الانصياع للوصية ، فالأب هو اللغة ، واللغة هى القانون ، كما يقول « لا كان » أيضا ، وأنا اتفق معه فى ذلك .

وبالفعل ينفذ الابن وصية أبيه ، ويعيش حياته مطأطىء الرأس ، رغم ما يلاقيه فى سبيل ذلك من عنت وأذى ، وخاصة من الصبيان . ثم فجأة وفى ذات يوم من الأيام يسمع نداء الحياة ، ويصغى إليه رغما عنه ، لأن هذا النداء يستحضر إليه حياته الأولى ، تلك الحياة التى عاشها قبل الإرث اللغوى الثقيل ، ولكن هيهات : « فى صباح منتش بشمسه

الدافئة وهدوئه المبجل ، ألقت على مسامعى تحية الصباح ، حاولت أن ارفع رأسى فعجزت .. تلعثمت ، فعبرتنى قبل أن أرد إليها تحيتها ... وفى صباح تال انتظرتها عند مفترق الطرق حين خطا الربيع برائحتها ... استعددت لرفع رقبتى ، انتابنى عجز مرير .. استعنت بكل قواى على رفع هذه الرقبة للأعلى .. ألقت تحية الصباح ومضت ... وأنا أجاهد هذا العنق ، وعندما يئست توجهت للدكتور .... »

ويسأله الدكتور : —

— كم مضى من الوقت وأنت على هذه الحال ؟

— آخر عهدى بها — وهى تتحرك بحرية — عندما كنت طفلاً .

— وأين أنت من ذلك العهد ؟

— كنت أحافظ على إرث أبى من أن تكسره الرغبات .

والحادثة تستحضر له مرحلة الحياة الأولى عندما كان حراً ، أى قبل أن يرث اللغة ، وهى المرحلة التى يسميها « لاكان » « بالخيالى » أو «L, IMAGINAIRE» ولكن كما قلت هيهات ، إذ أن الطبيب أو الدكتور يصدر حكمه على واقعه اللغوى قائلا بطريقة حاسمة : —

« لا فائدة ... عظام رقبتك أصابها الضمور . »

هذا هو ملخص القصة ، والقصة جميلة ، وأنا هنا لا أصدر حكماً وإنما أعبر عن إحساسى ، وهى جميلة لأنها تحاول أن تصف الواقع الذى نحياه ، وهو واقع لا نرث فيه من آبائنا إلا إرثاً واحداً هو اللغة . ورغم ذلك فقد أحسست بعد الانتهاء من قراءتها ، أنها تفتقر إلى الصدق الفنى ، وقد انتابنى هذا الإحساس لأننى وجدت أن القصة مباشرة تحاول أن تصل إلى القارىء بطريق مباشر دون أن تتسلل إليه وتحتويه ، وترغمه على التواصل معها وتصديقها .

ومن الواضح أن الافتقار إلى الصدق الفنى أتى من هذه المباشرة ، وقد كان بمقدور « عبده خال » أن يصل إلى الصدق الفنى لو استعان بما يسميه « رولاندبارت » : « الإيهام بالواقع أو الحقيقى » «L,EFFET DUREEL» ، وهذا يتأتى فى العمل الفنى من الرتوش والظلال ، وفى الحكى أو السرد ، من الاهتمام بالتفصيلات الجانبية أو الجزئيات ، أو ذلك الذى لا ينتمى إلى صلب القصة ، ولكنه هو ذلك الذى يوصلنا ويفضى بنا إلى « الصلب » ، أو إلى الاقتناع بأن ما نقرؤه هو الواقع . ويتأتى ذلك من شىء لا علاقة له بالقصة ، كساعة الحائط فى رواية « فلوبير » القصيرة « قلب طيب » «UN COEUR SIMPLE» ، « وبارت » اكتشف ما تعنيه هذه الساعة وتحدث عنها فى غير صفحة ، بل إن قراءته لنص « فلوبير » اقتصر على ما ترمز إليه هذه الساعة . وهذا « الإيهام بالواقع » هو الذى يجعلنا نحكم على كاتب كفلوبير بأنه عظيم ، وعلى آخر مثل « موباسان » بأنه جيد وحسب .

وكان بإمكان « عبده خال » أن يحقق الصدق الفنى لو أدخل فى قصته شيئاً من التفاصيل ، أو الجزئيات . تلك الجزئيات التى لا نلحظها لأول مرة ، ولكنها توحى لنا بدون أن نشعر — أى تتسلل إلى وعينا — بأننا إزاء واقع حقيقى . وهذه التقنية ، أى الاهتمام بالتفاصيل هى التى تحقق الصدق الفنى للعمل ، سأضرب مثلاً على ذلك بهذا النص من رواية « نجيب محفوظ » (بداية ونهاية) ، والنص يصف مشهد الأخوين عندما زارا

قصر البيك صديق أبيهما الموظف الصغير الذى توفى فقيراً معدماً ، ومع ذلك خلف لهما ميراثاً لغوياً ، ولايهم هنا إذا كانا وعيا ذلك أم لم يعياه . والمهم أن الميراث اللغوى هو الذى يحكم وجودهم ، وسوف ندرك ذلك

من خلال جزئية أو تفصيلة صغيرة قد لا يكون لها علاقة بالحدث الرئيسى

فى الرواية : « واتخـذا مجلسها بارتباك على كثب من الباب بالموضع

الذى اختارته أمهما قبـل ذلك بعامين .... »

هذه جزئية صغيرة قد لا نلتفت إليها ولكنها عميقة الدلالة ، وثرية بالإيحاء ، والجملة القصيرة هذه تكاد تلخص الرواية بأسرها . ذلك لأننا نعلم من الرواية أن الأخوين لم يكونا مع أمهما عندما زارت البيك بعد موت زوجها ، وهذا يجعلنا نتساءل ، والجواب معروف سلفا : « لماذا جلسا بارتباك فى نفس المقعد الذى جلست عليه أمهما على كثب من الباب ! »

إنه الميراث اللغوى ، نفس الميراث الذى حدثنا عنه عبده خال ، وهو ميراث مشترك بين الأم وابنيها ، وهم فى أغلب الظن لم يدركوا أنهم تلقوا هذا الإرث ، ولكنه على أيه حال هو الذى يحدد مسار وجودهم ويتحكم فى

حياتهم ، وبالطبع ، وبالمقابل فإن البيك هو الآخر قد ورث لغته ، ولكنها لغة تختلف عن لغة الأم وابنيها ، لأن لغته هو لغة السيد ، الذى لا يطأطئ رأسه . وليس ثمة أى شىء فى واقعه يقسره على ذلك .

وهذه الجزئية الصغيرة ـ وما هو من قبيلها فى الرواية ـ هى التى تقنعنا بمصداقيتها وتحقق ما نسميه بـ «الصدق الفنى »

وأنا أشعر أن « عبده خال » ـ أنا هنا لاأقرر لأننى ضد إصدار الأحكام ـ يستطيع بما يمتلك من العديد من تقنيات القص ، وخاصة اللغة ، أن يتجاوز المباشرة ويصل إلى الغاية فى كتابة القصة .

وقد كنت أتمنى قراءة باقى قصص المجموعة ، ولكن أين الزمن ، أوكما قال الشاعر الإنجليزى أندرومارفيل MARVELL :

«HAD WE BUT WORLD ENOUGH AND TIME»

لو كان لنا وحسب عالم ، رحب ، وزمن ..... »

إلى كتاب « إبداع »

ترجو المجلة من السادة الكتاب الذين نشروا من قبل فى مجلة إبداع ، والذين سينشرون بها ، موافاة المجلة بأسمائهم الثلاثية حتى يتيسر لهم صرف مكافآتهم عن كتاباتهم المنشورة .

« التحرير »

ماجى عوض الله

المؤتمر الدولى الأول للشاعر كفافيس

فى إطار التعاون الثقافى المصرى اليونانى تم فى الفترة من ١٢ إلى ١٧ أكتوبر ١٩٩١ افتتاح المؤتمر الثانى لإحياء ذكرى الشاعر اليونانى كونتسانتين كفافيس . الذى عاش معظم سنوات حياته وكتب أشعاره فى مدينة الإسكندرية .

وكان اللقاء لأول بالمركز التعليمى والثقافى : أوبرا القاهرة تحت عنوان « كفافيس فى اللغة العربية : حدث شعرى » . وفيه قرأ الشاعر فاروق شوشة مختارات أشعار كفافيس التى ترجمها من اليونانية إلى العربية « نعيم عطية » « فبثى بهذه الترجمة - كما قال كوستى موسكوف المستشار الثقافى للسفارة اليونانية ، بالقاهرة والقائم على أعمال المؤتمر - جسرا جديدا يوطد أواصر اليونان والجار الجنوبى لليونان ، العالم العربى » . ثم قرئت بعد ذلك مختارات من قصائد كفافيس باليونانية .

وفى حضور السيد وزير الثقافة فاروق حسنى والسيد چيورچو سفير اليونان بمصر والسيد وزير الثقافة الأسبق ثروت عكاشة ، وزعت جائزة كفافيس على كل من الشاعر فاروق شوشة وأحمد عتمان الاستاذ بكلية الآداب . ومنح الدكتور نعيم عطية وساما تقديريا من اليونان .

ويعد المؤتمر العلمى الذى أقيم بعد ذلك فى الإسكندرية التجربة الأولى من نوعها فى الاحتفاء بالشاعر كفافيس . وقد حضر هذا المؤتمر الذى اقيم فى المدرسة اليونانية بالإسكندرية ، عدد كبير من المختصين بالأدب والشعر اليونانى جاءوا من كثير من دول العالم ، وإن كان معظمهم فى الأصل يونانيين وهاجروا إلى الولايات المتحدة الامريكية وألمانيا . وكان منهم أيضا أساتذة من جامعات يونانية وقبرصية ، إلى جانب الأساتذة المصريين الذين جاءوا للاحتفاء بهذا الشاعر العظيم .

ولد كفافيس عام ١٨٦٢ وهو اصغر أولاد بيتر كفافيس وكان من عائلة ميسورة الحال حيث كان أبوه

وعمه يديران تجارة رابحة لبيع القطن المصرى للإنجليز . ولكن حال الأسرة تغير بعد موت أبيه فى سنة ١٨٧٠ فاضطرت أمه للإقامة فى انجلترا عدة أعوام وبعد ذلك انتقلت هى وأبناؤها إلى استامبول مع والدها الذى كان وقتئذ تاجراً ناجحاً . ولكنها رجعت بعد وفاته بقليل هى وأولادها السبعة إلى الإسكندرية حيث قضى كونستانتين كفافيس بقية حياته .

ومن كتبـــوا عن هذا الشاعر من معاصـريـة فى العالم الغربى الروائى أ م . فوستر والشاعر أودين . أما فى اليونان - ففى أوائل الأمر - اختلف راى النقاد فيه فالديموطيقيون (أو الشعبيون) -de-moticists والماركسيون منهم أدرجوا كفافيس ضمن « شعراء الاضمحلال » الذين يتسم شعرهم بالتشاؤمية ، وتضم هذه المجموعة كاديوناكس ، فارنلس وكازانتاكيس .

وقد شرحت السيدة ڤينيتيا أبو ستوديو وحللت بإسهاب قيمة كفافيس ، وموقف الأوساط الأدبية اليونانية فى الإسكندرية وأثينا منه .

وممن اختصتهم بالذكر الناقدان چورچ ڤيرسيماتاكس وزنيوبولوس من الإسكندرية وڤالتياس وأڤجيرس من اليونان وأيضا چورچ ثيوتوكاس ونيكولاس كالاس . وقالت إن هؤلاء أجمعوا - رغم تفاوت وجهات نظرهم - على تهمين كافافيس ونظيره كالڤوس لخروجهم على التقاليد الشعرية القائمة .

ويعتبر هذا البحث مع بحث أخر لميشيل بيارس من أهم الدراسات الوثائقية التى قدمت فى المؤتمر . فقد تعرّض الأستاذ بيارس لمذكرات كافافيس التى لم تنشر بعد والتى تناولت مرض أمه وموتها . وهو يعد مقدمة وتحقيقا لهذه المذكرات التى سينشرها فى وقت لاحق . وترجع أهمية هذه المذكرات إلى تفردها بنبرة إنسانية عميقة تميز رؤية كفافيس لأفراد أسرته وتزود باحث شعر كفافيس بفهم أعمق للعلاقة الوثيقة والمعقدة التى كانت تجمع بين الشاعر وأمه .

وعن علاقة كافافيس بأمه وكيف تأثر بها الشاعر فى كتاباته ورؤيته للجنس الآخر ، قامت الباحثة الألمانية ميشيلا برينز ينجر بتناول وتحليل ومعالجة كافافيس لقضية الأجناس [gevder] فى شعره ، مرفقة إحصائيات دالة ببحثها .

فمن مجموع الأشخاص الذين ذكرهم كفافيس فى شعره وهم ٢٦٠ شخصا توجد ٤٤ امرأة ، مقابل ٢١٦ رجلاً . والنساء يلعبن فى شعره دورهن التقليديفهن زوجات أو أمهات أو بنات أسر ، وليس لهن دور فى صنع التاريخ . وفى مقابل ذلك نجد أن إنجاز الرجل ، وجمال الرجل أيضا له الدور الأبرز فى شعر كفافيس .

وقد تطور شعر كفافيس ، ففى بداياته كانت كتاباته تتسم بالرومانسية البالغة التى مالبث ان تطورت إلى شعر ناضج له خصوصيته وتفرده .

وهنا تشير الباحثة الألمانية ميشيلا برينزينجر إلى هذا التطور وكيف واكبه تغير فى الوجود النسائى فى أعماله . ففى فترة الرومانسية كانت المراة تظهر بالصورة التقليدية ، ولكن مع تطوره تراجع العامل النسائى واستبدل به الوجود الرجالى الواضح . وتضيف الباحثة أن هذه الظاهرة تمتد لتشمل البناء النحوى للقصيدة والكاتب المستتر [implicitauthor] حيث الكيان الرجولى قوى فيهما .

وفى إطار الأبحاث ذات الطابع النقدى قامت الباحثة تساكير يدس من جامعة لاسال فيلاديفيا فى الولايات المتحدة الأمريكية بتقديم

رؤية شيقة وجديدة عن البعد الفوتوغرافي في شعر كفافيس . فكما أشارت الباحثة ، كان الشاعر نفسه لا يعترف بأن هذا الجانب المرئي يوجد في شعره . لأنه يرى أن في ذلك مخالفة للحقيقة الشعرية والتي تختلف ، كل الاختلاف عن الواقع المحيط بنا . ولكن الباحثة ترى على عكس رأي الشاعر أن في شعره ، مايشبه الصورة الفوتوغرافية من ناحية تكوينات الظل والنور وتجميد اللحظة . وقد أشارت الباحثة إلى قصيدتين بالذات هما « الشموع » و « النافذة » وقالت إن فيهما اهتماما بالضوء وعلاقات الأبيض بالأسود . وفي قصيدة « الشموع » نجد أن التمثيل الصريح للصورة [explíar represeutation] قد تحول إلى شيء حاضر له كيان قائم بذاته ؛ فشعر كفافيس هو بطبيعة الحال شعر ، ولكنه تاريخ أيضا . فالقصيدة مرآة للواقع مثل الصورة الفوتوغرافية ، وهنا يمكن للحظة العابرة أن تقدم في « الصورة » باعتبارها عابرة . ونجد نظير كفافيس في عالم التصوير الضوئي كلاً من بريسون وكيرتاس ، وهما أيضا يتمتعان بموهبة « خطف » اللحظة وتجميدها .

وفي سنة ١٩٣٠ كتب كفافيس قصيدة بعنوان « المرآة في القاعة » وهي أكثر القصائد فيها مما تحاول الباحثة إثباته ، ففيها تعمل المرآة عمل الكاميرا تماما . وفيها عين مثل الكاميرا هي التي تكتب القصيدة .

أما في إطار الأبحاث ذات الطابع التاريخي فقد قام إسحاق عبيد من جامعة عين شمس بمقارنة سريعة وشيقة بين فكرة قصيدة كفافيس : « الإله يتخلى عن انطونيو » والفيلسوفة هيباتيا التي كانت تعيش في الإسكندرية في فترة تراجع الوثنية وانتشار المسيحية في مصر . وهي من أجمل ماكتبه كفافيس من شعر ، ففيها يصف قائداً عملاقاً يتحدى العالم ولكن إلهه باكوس ومدينته يخذلانه . وفي هذه القصيدة يوصي المتحدث انطونيو بأنه يتقبل هزيمة بشجاعة ، وبذلك يكون قد حقق نصراً من نوع آخر قد يكون أبقى وأعظم . وهنا يقارن الباحث بين ما حدث لأنطونيو على أرض الإسكندرية بما حدث للفيلسوفة الوثنية هيباتيا عندما تمسكت بمبادئها في مواجهة الديانة الجديدة ولكن هنا أيضا خذلتها مدينتها والهتها ، ولا قت مصير مارك أنطونيو .

هل الموت كله سواء أم إننا حين نواجهه كما ينبغي نحقق نوعا من المجد الخاص ؟ القصيدة تحمل بين طياتها هذا التساؤل الذي نبحث له عن جواب .

وفي إطار المقارنة بين الشعر اليوناني والشعر المصري المعاصر تحدثت فريال غزول من الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن تأثير الفلسفة اليونانية على الشاعر محمد عفيفي مطر فأوضحت أولا أن العلاقة بين الثقافتين المصرية واليونانية هي نوع من التآخي بين طرفين متساويين ، وليس بها شبهة اعتماد الواحدة على الأخرى ، وهذا هو التبادل الثقافي الذي يتحقق بعيدا عن صراع القوة والرغبة في السيطرة .

وفي هذا الضوء عرضت الباحثة تأثر الشاعر عفيفي مطر بالفيلسوف الإغريقي انبا دوقليس صاحب نظرية الوجود الثابت عن طريق العناصر الأربعة : الأرض والهواء والنار والماء . ففي ديوان مطر **رباعيات الفرح** أربع قصائد بالاسماء التالية : « فرح بالماء » ، « فرح بالنار » ، « فرح بالارض » و « وفرح بالهواء » .

وفي شعر مطر استخدامات كثيرة للغة والفلسفة والدراما اليونانية ، بما في ذلك فكرة التطهير المسرحي

[Catharsis] والكورس [Chorus كما نجده متأثرا بالأساطير اليونانية مثل أساطير أوديب وأفروديت . وبالشخصيات التاريخية مثل القبادس والإسكندر . ولكننا نجد الشاعر في كل هذا متلقياً واعيا يمزج بذاته ما يأخذه من الثقافة اليونانية ، ومن هذا المزيج يتم الحوار .

وفي إطار العلاقات الثنائية بين الثقافة المصرية واليونانية أيضا ، قارنت بين « العودة إلى الوطن » في رواية إدوار الخراط يابنات الإسكندرية والعودة في ملحمة أوديسيوس عند هو ميروس والرؤية الحديثة لهذه الأسطورة عند كفافيس في قصيدته إيثاكا . فالوطن أو الملاذ عند كفافيس كامن في المعرفة أو الرؤية الناتجة عن الفهم والبحث المضني .

أما عند إدوار الخراط ففكرة الوطن متشعبة ، تحمل في طياتها الواقع والخيال ، الذكريات والأحلام ، الماضي والمستقبل . وهذا ما عبّر عنه كفافيس في قصيدته عندما تحولت المدينة من المفرد إلى الجمع من نهاية القصيدة . فأصبحت مدينة إيثاكا مدناً وهي ليست بالضرورة ملموسة ولكنها في وجدان الشاعر أو الكاتب أكثر حقيقة من الواقع نفسه .

والمؤتمر محاولة جادة للحوار بين ثقافتين يجمعهما تاريخ طويل من الأخذ والعطاء على حد سواء . ولكنه ككل بداية يجمع بين مزايا الجهد الأول ومشاكله . فمثلا تساءل الكثيرون عن الأسس التي تم بناء عليها اختيار عدد من الشعراء بالذات لتكريمهم . فهل لهؤلاء الشعراء علاقة بالشعر اليوناني مثلا ؟ أو هل هناك مايجمعهم بكفافيس بالذات ؟ وإذا كان يمكن لجائزة كفافيس أن تصبح من أهم الجوائز غير الحكومية ، في المنطقة فمن الضروري أن توضع لها معايير نقدية ومعنوية مفهومة .

نأمل أيضا أن يتمكن المشرفون على المؤتمر من تلافي الأخطاء التنظيمية في المرات المقبلة . فمثلا كانت معظم الأبحاث تلقى باليونانية دون أية ترجمة ، وكان القليل منها بالإنجليزية ، ولم يلق بحث واحد باللغة العربية ولم يكن لدى الحاضرين علم مسبق باللغة التي سوف تلقى بها المحاضرة . ومن مشاكل التنظيم أيضا عدم تمكن الحاضرين من مناقشة الأبحاث ذلك لضيق الوقت المخصص لكل بحث . لكن المؤتمر كان مع هذا تجربة جديدة للقائمين على تنظيم المؤتمر ، وقد نهض بعبئها كل من السيد موسكون والدكتور أحمد عتمان بدون أي مساعدة خارجية ، فإننا لابد أن نلتمس لهم العذر بل لابد أن نشجعهم ونسدي إليهم التحية أيضا وذلك للمجهود الكبير الذي بُذل من أجل تقديم المؤتمر بأفضل صورة وماالمسناه منهم من رغبة صادقة في تحسين كل ماو جدوه قاصراً في هذه المبادرة الشجاعة التي أعادت لكفافيس اعتباره في مصر ، وأكدت دور مصر في ظهور هذا الشاعر اليوناني العظيم .

أحمد عبد الحليم عطية

« أبـــو ريـــدة » وتدشين الدرس الفلسفى فى مصر

كان « الكندى » أول الفلاسفة العرب الذين رسموا الطريق لمن أتوا بعدهم من الفلاسفة . وكما كان من حسن طابع الفلسفة الإسلامية أن يدشنها الفيلسوف العربى المسلم قديماً فى القرن الثالث الهجرى ، فقد كان صاحب « الكندى » ، « محمد عبد الهادى أبو ريدة » من الطليعة الواعية التى أسست ودشنت الدرس الفلسفى المعاصر فى مصر والوطن العربى منذ ثلاثينيات هذا القرن ، مع إنشاء الجامعة المصرية .

لقد كان من العلامات المميزة لحياتنا الثقافية إنشاء الجامعة المصرية الحرة فى بداية هذا القرن ، وكان دور الجامعة لا ينكر فى ترسيخ الثقافة العلمية القائمة على المناهج الحديثة ، وقد شارك فى ذلك كثير من الأساتذة المصريين والأجانب بحيث حفلت الجامعة بأسماء « نلينو » و « سانتلانا » ، و « ماسينون » و « الكونت دى جلارزا » بالإضافة للأساتذة العرب « سلطان بك محمد » و « طنطاوى جوهرى » و « منصور فهمى » و « على العنانى » . وحين تحولت من جامعة أهلية إلى جامعة مصرية ١٩٢٥ ، ظهر الأساتذة المصريون الذين تولوا التدريس بها ،

وفى مقدمتهم الشيخ « مصطفى عبد الرازق » ، صاحب المدرسة الفلسفية الحديثة فى مصر ، والذى تخرج على يديه « عثمان أمين » و « محمود الخضيرى » و « على سامى النشار » و « احمد فؤاد الأهوانى » و « توفيق الطويل » و « محمد عبد الهادى أبوريدة » الذى اختط منذ البداية خطة واضحة محددة المعالم لدراسة الفلسفة الإسلامية ، والتزم بعمق وجدية ما جدده لنفسه من البداية ، فلم ينشغل بغيرها من الدراسات .

لقد هيأ هذا العالم الجليل نفسه لهذه المهمة با لإعداد المتأنى الجاد ، وذلك با لسعى لامتلاك أدوات البحث العلمى التى يفتقر إليها كثير ممن ساروا فى التخصص نفسه ، فأ تقن الألمانية والإنجليزية والفرنسية ، با لإضافة لطول باعه فى العربية .

وراجع كل المصادر الأساسية فى لغاتها المختلفة ، واختار جانباً محدداً واضحاً مال إليه وانشغل به ، وكان سبيله لقراءة الفلسفة العربية الإسلامية ، وهو الجانب العلمى أو ما أطلق علية القدماء الحكمة الطبيعية .

وقد كان « **أبوريدة** »على وعى بمهمته ورسالته ودوره فى بداية نشاطه الفلسفى الذى بدأ منذ تخرجه فى قسم الفلسفة با لجامعة المصرية عام ١٩٣٤ ، وهو تقديم « تأريخ واسع شامل للفكر الفلسفى الإسلامى » ورأى أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا من خلال وسائل ثلاث متاحة أمام الباحث الجاد ، وهى الترجمة الأمينة للكتب الأساسية فى اللغات المختلفة ، التى تتناول الفلسفة الإسلامية ، وتحقيق المصادر الأصلية فى فروع الفلسفة وعلم الكلام ، بالإضافة لتقديم دراسات مبتكرة تحيى الجوانب الهامة فى هذه الفلسفة ، وهى عنده الجوانب العلمية التى اهتم بها كثيرا ، والتى تابعها طوال حياته ، تأليفاً أو تحقيقاً أو ترجمة .

وإذا عرضنا لترجمات « **محمد عبد الهادى أبو ريدة** » فسوف نجد أنه قد اختار بعناية ، عدة نصوص هامه فى تخصصه الدقيق ، توسع من فهمنا للفلسفة الإسلامية من جانب ، وتؤكد على الناحية العلمية من جانب آخر .

ويلاحظ أن مرحلة الترجمة أتت فى بداية حياته العلمية وتواكبت مع بداية أبحاثه فور تخرجه من الجامعة ، حيث نقل إلى العربية دراسة هامة ـ ربما لم يقف أمامها البعض لـ « **ماسينون** » و « **هاملتون جب** » بعنوان « مصير الإسلام » ، وهى مجموعة من الدراسات التى أعدها بعض المستشرقين ، تصور واقع الأمم الإسلامية فى العصر الحديث ، وقد أخرجها لنا عام ١٩٣٥ أى بعد تخرجه مباشرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعمل الثانى الذى يكتسب أهمية خاصة بين أعماله ، هو ترجمته لكتاب « **دى بور** » . (تاريخ الفلسفة فى الإسلام) ١٩٣٨ ،والذى قدم فيه جهدا لا يقل عن جهد المؤلف،فقد كانت ملاحظاته وتعليقاته وتعقيباته من العمق والشمول والغزارة ، بحيث أوضحت الغامض ، وفصلت الموجز وضاعفت حجم الكتاب ، حتى يمكننا أن ننسب العمل لكليهما .

ونريد أن نتوقف عند ترجمته لكتاب « **بينس** s. Pines » : (**مذهب الذرة عند المسلمين وعلاقته بمذاهب اليونان والهنود**) الذى ترجمه فى أثناء فترة دراسته بباريس ، وحالت ظروف الحرب العالمية دون نشره حتى عام ١٩٤٦ ، وهو كتاب يكتسب أهمية خاصة لاتفاقه مع ميول « **أبو ريدة** » العلمية ، فالموضوع يتعلق بالتفسير العلمى للكون والوجود وخلق العالم ، استناداً إلى النظرية المعروفه **بالجوهر الفرد** ، وهو يشير فى مقدمته للكتاب إلى هذا الاتجاه العلمى ، ويربط بين إنجاز العلم الحديث من جانب ، وجهود الفلاسفة وعلماء الكلام القدماء من جانب آخر ، لذا نجده ينتصر لاتجاه المتكلمين ، لأنهم كانوا أقرب إلى العلم من الفلاسفة .

وينقلنا هذا إلى دراساته المتعمقة التى دارت حول الفلسفة وعلم الكلام ، وتشير سريعاً إلى اهتمامه « بالنظام » ، الذى يعد من أصحاب الطبائع والنزعة العلمية ، حيث أفرد له دراسة مستقلة ، تعد تعبيراً عن اهتمام حقيقى بتلك الجوانب الهامة فى علم الكلام ، يتغافل عنها معظم دارسى هذا التخصص .

ثم تأتى أهم دراساته التى عرف بها وعرفت به ، وهى دراساته وتحقيقاته لـ « **الكندى** » ورسائله الفلسفية والعلاقة بين « **الكندى** » و« **أبى ريدة** » علاقة قوية ، فكلاهما رائد ، ممهد

طريق من أتوا بعده . أو كلاهما دشّن الفلسفة بعقلانية قلَّ أن نجد لها نظيراً عند كثير من أضرابهم ، وكلاهما بداية لعصر جديد . إن ماكتبه « **أبو ريدة** » عن « **الكنـدى** » ، رغم مضىّ أكثر من أربعين عاماً ، لا يزال يحتفظ بجدته ، إضـافة إلى أنـه المصـدر الأول لكل الباحثين الذين تابعوا « **أبو ريدة** » فى الطريق نفسه . نشير مثلا إلى الدكتور « **عـزمى طـه** » بجـامعـة الإمـارات العربية ، الذى درس كتاب « الصناعة العظمى » « **للكنـدى** » . ومـع ذلـك يستشعـر « **أبـو ريـدة** » ضـرورة مـواصلة الجهد وإكمـال الطـريق ، ومتـابعة البحث فى فيلسـوف العـرب الأول ، لذا نراه يعاود النظر والبحث يجمع وينقب . يدرس ويحصل ، ليعيد بعد ربع قرن نشر رسائل « **الكندى** » الفلسفية واعداً القراء بدراسـة وافية لفلسفة الكندى وآثاره ولم يمهل القدر الاستاذ الكبير لتحقيق هـذا الوعـد ، وإن كـان ما قـدمه يعطى لنـا صورة واضحة عن جهوده فى هذا المجال .

ويمكن أن نضيف إلى تـرجمـاتـه ومؤلفـاته تحقيقـاته ومنها « **رسـائل الكندى الفلسفية** » ، التى اخـرجها فى جزئين عامى ١٩٥٠ ـ ١٩٥٢ ، وأعاد نشرها ١٩٧٨ وهنـاك أيضا تحقيقـه بالاشتراك مع « **محمود الخضيرى** » لكتـاب (التمهيـد) **للبـاقـلانى** ثم تحقيقـه لـرسـالـة « **الحسـن بن الهيثم** » فى الإبصار ، التى اخرجها لنا العام الماضى ، وكأنه فى نهـاية حيـاته يعـود لنفس البدايـات العلميـة التى انطلق منهـا ، والتى أعلنها ونشـرهـا وشـرحها فى كثـير من النـدوات التى شارك فيها فى السنوات الماضيـة ، فى إطار الجمعية الفلسفية المصرية ، التى افتتح أحد مواسمها بندوته عن (**نحـو منهج مقتـرح لـدراسـة الفلسفـة الإسـلاميـة**) ولم يتغيب فى معظـم الأحوال عن لقاءاتها العلمية ، محاولاً أن يحقق التواصل بين أجيال الباحثين الجدد ، وأساتذتهم الرواد . كما كان يسعى لتحقيق هـذا التـوفيق الـذى يستشعره باستمـرار فى داخله ، بـين العلم والدين .

رحـم الله الأستـاذ الـذى أعطى واسس ومهّـد الطـريق ، وكـان بعـد **مصطفى عبد الرازق** » أول من دشن **الفلسفـة الإسـلاميـة فى مصر الحديثة** .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سلوى كامل

مجدى وهبة

عالم يستحق التكريم وجائزة الدولة التقديرية

رحل عنا علم من أعلام الفكر والثقافة والتعليم فى مصر .. رجل نهضة جليل وشخصية فذّة ساهمت فى تشكيل الحياة الثقافية ، هو المغفور له الأستاذ الدكتور « **يوسف مجدى مراد وهبة** » ، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة ، ووكيل وزارة الثقافة (فى الفترة من (١٩٦٥ إلى ١٩٦٩) وعضو مجمع اللغة العربية خلال السنوات السبع الماضية .

توفى « **مجدى وهبة** » عن عمر يناهز ٦٦ عاماً . وخلال شهرين منذ رحيله تمت لقاءات عديدة بين زملائه وأصدقائه وتلامذته لتأبينه وتكريم ذكراه . كلٌ له ذكريات مع « **مجدى وهبة** » ، هذا فى شبابه وسنوات الدراسة ، وذاك فى عمله بالجامعة ، وآخر فى كفاحه الطويل من أجل العلم والمعرفة .. كلمات عديدة ومتنوعة تشير كلها إلى أننا قد فقدنا رجلا لا يجود الزمان بمثله إلا قليلا . رجل تقصر الكلمات عن وصفه لأنه سيظل دائما أعظم من كل الكلمات تجسّدت فيه شحنة هائلة من الإنسانية الراقية الممتزجة بالقدرات العلمية العالي ، جعلت كل من حظى بصداقته أو زمالته أو استاذيته ، يحس كأنه قد حظى بنعمة من نعم الزمان . لقد ترك « مجدى وهبة » قيمة عظيمة فى نفس كل من عرفه لأنه كان صاحب رسالة .

عرفت المرحوم الدكتور « **مجدى وهبة** أول الأمر كواحدة من تلاميذه الجالسين أمامه فى قاعة المحاضرة بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة . وكان قد عاد حديثاً من جامعة أكسفورد بانجلترا حيث حصل على الدكتوراه فى الأدب الإنجليزى ، بعد تخرجه من كلية الحقوق جامعة القاهرة .. جاء يحاضرنا فى الشعر والنقد ويدربنا على أساليب الترجمة . ولم نكن فى هذه السن المبكرة لنعى ثقله العلمى ، ولا مكانته الثقافية فى المجتمع ، ولكننا كنا نحس أننا أمام محاضر فريد يحترم مهمته ، تحيطه هالة من الرهبة والشموخ حتى وهو فى بداية حياته كأستاذ جامعى . كنا ننتظر محاضراته بفارغ الصبر ،

تنصت إلى حديثه بشغف كبير لما يضمه من آفاق المعرفة وضروب التحليل العلمى .. كانت لغته الإنجليزية تنساب ببساطة وسهولة ، بلهجة سامية راقية أضافت لحياتنا الجامعية بعدا جديدا غير التعلم والحصول على الدرجة الجامعية ، هو البعد الشخصى ، ومايمكن أن تكتسبه شخصية الطالب من شخصية أستاذه .. فقد كان صوته هادئا رقيقا ولكننا « كنا نراه قامة طويلة .. وأصحاب القامات الطويلة لا يحتاجون إلى الصوت العالى » هكذا وصفه زميله الأستاذ الدكتور « فخرى قسطندى » .

وكان من طبيعة « مجدى وهبة » أن يقضى لحظات من الفكر قبل الإجابة على أى سؤال ، ثم تأتى الكلمات لتعبر عن تواضع فى أسلوبه مثل « لا أدرى بالضبط .. » أو « لست متأكدا مما سأقول ولكن .. » .. وبعدها تأتى الإجابة بسلاسة ووضوح تتخللها عبارات » : « أعتقد » .. « أظن » .. ثم يجمع الحجج والأدلة من هنا وهناك ، وقد ألم بما يحيط هذه الإجابة من جميع ثقافات العالم الشرقى والغربى . كل هذا بلا أى زهو أو غرور .. ثم يختم قوله بكلمة « أرجو أن أكون قد وفقت » .. علّمنا أن نقول : « لا أعرف » إذا لم نكن نعرف ، وألا ندعى المعرفة .. وقد كانت لى تجربة معه فى السنة الثالثة من دراستى الجامعية أثناء الامتحان الشفوى فى الفصل الدراسى الأول ، فقبل أن أُسألَ طلبت أن أَسأل سؤالا لم أعرف إجابة عليه .. وأجابنى الدكتور « مجدى » بقوله :(فى الواقع أنا لا أعرف الإجابة على هذا السؤال ، وسوف أقوم بالبحث عنها . وأرجو أن تفعل أنت أيضا ومن يجدها فليخبر الآخر) . هكذا كان أسلوبه فى غرس الثقة والصدق فى نفوس طلبته ، وفى حثهم على البحث . والقصة لم تنته بعد ، فقد وعدته أن أفعل ، ثم انتبهت إلى ما قد يوجهه الممتحنون إلى من أسئلة ، لكن الدكتور « مجدى » ؛ بادرنى بقوله : « لقد انتهى امتحانك فرب سؤال جيد أفضل كثيرا من عدة إجابات غير دقيقة » .

علمنا السلوك العلمى السليم ، وأن قيمة العلم الحقيقى أقوى من المظاهر الكاذبة .. لم يكن أبدا رجل مظاهر ، بل كان يبدو زاهداً ، خفيض الصوت ، يفكر فى صمت ، جم الأدب ، رفيع العلم . كان جوادا فى عطائه الفكرى ، بل والمادى أيضا ، فكم من جائزة منحت فى مسابقات عدة حصلنا عليها فى شكل كتب مهداة من القسم ، ثم تبين لنا بعد سنوات طويلة أنها كانت هبة منه . ولقد أهدى قسم اللغة الإنجليزية مكتبة خاصة كنا نقضى بها الوقت فيما بين المحاضرات فى الاطلاع والتحصيل ، وقد عين لها أمينة خاصة على نفقته .. وشاء القدر أن يحرمنا من هذه المكتبة بعد بضع سنين . فقد نقلت إلى المكتبة العامة للجامعة مع مكتبات الأقسام الأخرى بمكتبة كلية الآداب ، ولم تحظ هذه المكتبة بالإقبال نظرا لبعدها . ثم بدأ القسم من جديد فى تكوين مكتبة أخرى . وفى الاجتماع الذى عقده القسم أخيراً ، أُعلن أن الدكتور « مجدى وهبة » قد أهدى فى وصيته مجموعة مختارة من مكتبته الخاصة إلى قسم اللغة الإنجليزية ، مع رفوفها الخشبية .. وهكذا كان الرجل معطاء سخيا حتى بعد وفاته .

اهتم « مجدى وهبة » بتربية الكادرات العلمية ، وبالطلبة المتفوقين ، فكان يشجعهم بالعمل معهم فى أبحاثهم وبالإشراف على رسائلهم بلا كلل ولا ملل ، ويسعى فى الحصول لهم على منح وأماكن بالجامعات فى الخارج للحصول على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدرجات العلمية . قالت الدكتورة « هدى جندى » رئيس قسم اللغة الإنجليزية ، إن الدكتور « مجدى » قد اتصل بها قبل سفره الأخير فى سبتمبر الماضى للعلاج فى لندن ، والذى لم يقدر له أن يرجع منه ، حيث توفى فى اكتوبر ودفن هناك .

وطلب منها ان تعنى بطالبة دكتوراه كان يشرف على رسالتها بعد ان اتمت عملها واصبحت رسالتها معدة للطبع ثم المناقشة .. فقد كان يخشى الا تتمكن الطالبة من إتمام ذلك ، والا يمهله القدر حتى يقوم بنفسه بمناقشة الرسالة ، وعز عليه ان يضيع جهدها بعد سنوات من العمل الشاق . فقد كان إنسانا يحب الناس جميعاً .. كلهم فى نظره سواء وكلهم جدير بالاحترام .

تقول عنه زوجته السيدة « جوزفين وهبة » التى كانت زميلة له فى جامعة اكسفورد تم تزوجها فى عام ١٩٥٥ : (كان مجدى عملاقا يتحرك فى عوالم كثيرة فى آن واحد .. وكان يشعر بالثقة فى كل عالم منها) فهو قد درس النظريات الاشتراكية فى شبابه ، وكان يؤمن بها وبالمساواة حق الإيمان .. ولما جاءت الثورة المصرية لتحقق هذه المبادىء آمن بالثورة وبأهدافها واحترم كل قراراتها ، حتى التى أدت بطبيعة الحال إلى أن تفقد أسرته ثروة طائلة بسبب قوانين الإصلاح الزراعى (وكان والده « مراد باشا وهبة » مستشارا بالنقض ووزيرا للزراعة) .. تبدل وضع الأسرة المالى والاجتماعى ، ومع كل ذلك كان « مجدى وهبة » فى شبابه من اشد ابناء هذه الطبقة حماسة للثورة . وكل زملائه يعرفون عنه ذلك .. ولم نلحظ نحن الطلبة والمعيدين فى ذلك الوقت اى سخط منه على الأوضاع مثل الكثيرين ممن أضيروا نتيجة لقوانين الثورة هذه .. وحتى بعد عام ١٩٦١ حين وضعت بقية ممتلكات العائلة تحت الحراسة ، لم يحدث أبدا أن سمعناه يشكو ، رغم شعوره بالألم لما حدث ، وهو الرجل المجدّ المؤمن بالاشتراكية والثورة . ولأن الماديات لم تكن هامة فى حياة « مجدى وهبة » ، فقد ظل يكافح وينتج ، وجاء إنتاجه على أرفع مستوى علمى محليا وعالميا ، وعاش يجهل الأسباب التى أدت إلى اتخاذ هذه الخطوة ضد عائلته ، وما تبعها بالإحساس بالغربة فى وطنه الذى أحبه حبا جما .. وكان يقدر كل ما يحدث حوله ويعلم أن التحول بمجتمع بأكمله من وضع إلى اخر ، لابد أن تنتج عنه بعض الأخطاء وأن تكون له ضحايا .. ورغم كل ما ألم به لم يفكر مجدى وهبة يوما فى الهجرة من مصر ، ولكنه اضطر بعد فرض الحراسة ، أن يضيف إلى عمله بالجامعة عملا آخر يدر عليه بعض الرزق ، كالترجمة الفورية ، كما عملت زوجته بالتدريس فى الجامعة الأمريكية .

وظل « مجدى وهبة » طوال ست سنوات حتى عام ١٩٦٧ ، بدون جواز سفر فلم يستطع السفر إلى الخارج فى مهماته العلمية ، وعكف فى هذه السنوات على تأليف أول معجم له حتى بدأت الأحوال تتغير بعد عام ١٩٦٧ ، وبدأ نشاطه فى الازدهار خارج الجامعة :

كانت له فلسفة خاصة بشأن الإلمام بالثقافات الأجنبية . فقد صرح فى مؤتمر تطوير تعليم اللغة الإنجليزية فى مصر بجامعة عين شمس عام ١٩٨٩ **ان مهمة اقسام اللغات فى اى بلد لا تتحدث بهذه اللغات هى استيعاب تراث هذه اللغات والبحث فيه .. لكن ليس بمنأى عن اللغة القومية وتراثها .. وإذا كان لابد من تحليل اللغة الأجنبية فى ضوء النظريات**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحديثة فإن ذلك يتم بالمقارنة باللغة القومية) . فنحن نستخدم المنهج الجديد فى خدمة اللغة العربية وآدابها ، فالحوار بين الثقافات والحضارات شيء لازم ، إذا أردنا أن نثرى لغتنا وثقافتنا .. وكما يقول الدكتور « محمد عنانى » أستاذ الأدب الإنجليزى وتلميذ الدكتور « وهبة » وزميله : (علمنا الدكتور مجدى أن الدراسات الأجنبية لابد من الاستفادة منها لإثراء الآثار الأدبية والنقدية للغتنا) . كان هذا إيمانه العميق النابع من مصريته الأصيلة ،فلم ينس يوما انه مصرى بالرغم من ثقافته الأجنبية ..وقد ألف عدة معاجم عربية وإنجليزية وفرنسية منها :« معجم المصطلحات العربية المصرية »فى عام ١٩٧٤ .. و « معجم المصطلحات العلمية والفنية والثقافية » (عربى إنجليزى) عام ١٩٧٠ .. « ومعجم المصطلحات السينمائية » (عربى فرنسى إنجليزى) عام ١٩٧٣ .. « ومعجم المصطلحات الأدبية » (عربى فرنسى إنجليزى) عام ١٩٧٤ .. « معجم المصطلحات اللغوية والأدبية العربية » بالاشتراك مع كامل المهندس عام ١٩٧٩ ، « ومعجم المصطلحات السياسية الحديثة » (عربى إنجليزى فرنسى) عام ١٩٧٨ .. « والمختار : معجم عربى إنجليزى » ، عام ١٩٨٩ .. وآخرها هذا المعجم الضخم الذى أتمه قبل وفاته بفترة قصيرة . وستقوم دار نشر لونجمان بانجلترا بنشره بعد مراجعته وهو معجم عربى إنجليزى يهتم بالعبارات بالإضافة إلى المفردات .

وهذا الإنجاز الضخم فى عالم المعاجم ، جزء صغير من إنتاجه العلمى ، فقد كتب العديد من الكتب والأبحاث فى مجال الأدب الإنجليزى والحياة الثقافية فى مصر منذ عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٨٥ ، وكلها تتضمنها ببليوجرافيا شبه كاملة أعدها الدكتور « ماهر فريد » فى عدد العام الماضى لمجلة « دراسات القاهرة باللغة الإنجليزية » التى يصدرها قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة ، (وهى المجلة التى انشأها الدكتور « مجدى وهبة » فى الخمسينيات وقام بتحريرها) .. وكانت هذه المجلة قد توقفت مدة عشرة سنوات ، لذلك خصص العدد الأول بعد استئناف صدورها عام ١٩٩٠ لتكريم الدكتور « مجدى وهبة » ، وأقيم حفل بهذه المناسبة حضره بنفسه فى شهر إبريل الماضى .

وقد ترجم الدكتور « مجدى وهبة » ، أعمالا عدة من الأدب الإنجليزى وغيره إلى العربية ، منها أعمال لكافكا ودكتور جونسون وجان جيرودو وجون درايدون وجان انوى .. كما ترجم عملين من اللغة الإنجليزية الوسيطة وهما « حكايات كنتربرى » لتشوسر « وبيولف » .. أما ترجماته إلى الإنجليزية فتتضمن « إبراهيم الكاتب » ، للمازنى « واحلام شهر زاد » لطه حسين .. وثلاث محاضرات فى الفن ، لرنيه هويج من الفرنسية .. أما أبحاثه القيمة المكتوبة باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية ، فقد نشرت فى مجموعة من المجلات العلمية باليونسكو وعواصم العالم ، منها لندن والقاهرة والكويت ..

وكان الدكتور « مجدى وهبة » عضوا فى مجموعة كبيرة من اللجان والجمعيات العلمية والدينية والثقافية والسياسية ، وبالإضافة إلى مكانته الرفيعة كعضو بارز فى مجمع اللغة العربية .. وكان يمثل المجمع فى اتحاد المجامع اللغوية العالى .. كما كان

يشغل أيضا منصب نائب رئيس منظمة الفلسفة والعلوم الإنسانية باليونسكو .. وكان له نشاط دائب فى جميع هذه الهيئات ، ولكن ظلت الجامعة ومجمع اللغة العربية هما أهم مافى حياته العلمية والعملية على حد قول زوجته .

وكان إتقانه للغات الحية الأربع العربية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية ، هو الذى أهَّله بدراسات عدة فى آداب وفلسفات هذه اللغات .. كما كان ملما إلماما وثيقا باللغتين القديمتين اليونانية واللاتينية ويقول الدكتور « **احمد عتمان** » رئيس اللغات اليونانية واللاتينية : إن الدكتور « **مجدى** » كان يعرف عن اليونان الحديثة ولغتها أكثر مما يعرفه المتخصصون أنفسهم .. كما يشهد له الأستاذ الدكتور « **حسن حنفى** » أستاذ الفلسفة بأنه مفكر عربى معاصر رفيع المستوى .. ويشهد له الأستاذ الدكتور « **سمير سرحان** » أستاذ الأدب الإنجليزى ورئيس هيئة الكتاب ، بأنه ناقد على مستوى عالمى .. وقد أجمع المتحدثون عنه فى تأبينه على أنه شخصية عالية ، وليس أدل على ذلك من حديث الدكتور « **مكى** » أستاذ الأدب العربى وعضو مجمع اللغة العربية من انه عندما اشتد المرض بالدكتور « **مجدى** » فمنعه من حضور مجتمع مجامع اللغات العالمية ببروكسل ، أناب عنه الدكتور « **مكى** » الذى فوجىء بأن الجميع هناك يسألون عن الدكتور « **مجدى** » وأسباب عدم حضوره .. كما روى عن الدكتور مهندس « **حسن فتحى** » رحمه الله ، أنه فى أثناء رحلة إلى أفريقيا ، قابل أحد علماء الأنثروبولوجيا الفرنسيين ، ولما عرف هذا العالم أن الدكتور « **حسن فتحى** » قادم من مصر ، سأله إن كان يعرف الدكتور « **مجدى وهبة** » .. وروى قصصا أخرى كثيرة .. وتقول زوجته : إنه كان له أصدقاء من جميع أنحاء العالم يحبونه ويقدرونه .. لذلك فقد انهالت بعد وفاته المكالمات التليفونية من جميع انحاء العالم للتعزية .

ورغم المشاغل والاهتمامات العلمية الكثيرة للدكتور « **مجدى وهبة** » فإنه كان شغوفاً بالموسيقى ، ويحب الاستماع إلى غناء « **أم كلثوم** » و**إيديث پياف** ، ويعشق السينما ، وقبل كل ذلك كان نعم الأب لأبنائه « **يوسف** » و « **مراد** » و « **صادق** » ، وكان يعطيهم من وقته الكثير ، ويصحبهم إلى المسرح والسيرك فى طفولتهم .

إن ذوى القامات العالية لايموتون أبدا ، بل تظل قاماتهم شامخة بعد رحيلهم وتظل إنجازاتهم تغذى عقولنا وتنير حياتنا ، ولقد تردد أكثر من صوت خلال الاجتماعات العديدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى أقيمت لتأبين الدكتور « مجدى وهبة » يقول : إن هذا الرجل استحق بجدارة أن يمنح جائزة الدولة التقديرية فى حياته ومع ذلك لم يحصل عليها ، وربما استطعنا بعد رحيله أن نكرم اسمه بمنحه هذه الجائزة ، عرفانا بفضله على الجامعة وعلى الثقافة المصرية .. كما ننودى ايضا بتخصيص جائزة سنوية دائمة تحمل اسم « مجدى وهبة » ، ولتكن فى مجال الترجمة ، فهو المصرى الذى - كما قالت الدكتورة « هدى جندى » - قد تخطى بثقافته حدود الحضارة واللون والجنس والملّة ، وهذا المثل الأعلى للتفوق والكمال العلمى فى حياته وعمله ، ظل طوال السنوات السبع الماضية يصارع المرض العضال الذى ألم به ، فى صمت ، حتى اننا وكل المقربين منه ، لم نعرف حقيقة مرضه إلا بعد وفاته . ومع الألم الشديد الذى كان يسببه له هذا المرض ظل يعمل ويعمل حتى آخر أيامه .. يقول ابنه « يوسف » رجل الأعمال : إنه كان خلال الصيف يعد لمحاضراته فى النقد وكان قد وعد بأن يلقيها فى قسم اللغة الإنجليزية ، بعد عودته له ، خلال العام الدراسى الحالى ، وكان يتابع نشر القاموس الجديد ، ثم بدأ فى كتابة مذكراته التى لم يتمها . وعزاؤنا أن علمه مازال معنا ينفعنا ، فالمناصب تزول ويبقى العلم بعد الحياة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعدادنا القادمة

تقرأ دراسات لهؤلاء :

لطفى الخولى	مراد وهبه	مصطفى ناصف
ادوار الخراط	رمسيس عوض	محمود العالم
حسن حنفى	إبراهيم العريس	صبرى حافظ
جابر عصفور	احمد مرسى	وليد منير
جمال الدين بن شيخ	بيير او سيتر	جان جاك لوتى
عابد خزندار	سامى خشبه	ابراهيم فتحى
شكرى عياد	مصطفى صفوان	فؤاد كامل
نصار عبد الله	بشير السباعى	فاروق عبد القادر
هدى الصدة	حسن طلب	

من حمدى السكوت إلى جابر عصفور

كتب الصديق جابر عصفور (فى عدد اكتوبر من مجلة « إبداع ») تحت عنوان : « من سمير سرحان إلى يوسف إدريس » مقالا ألمح فيه إلماحا (نصف جملة بالضبط) إلى الجهد الكبير الذى بذلته الناقدة الجادة المثابرة « اعتدال عثمان » والفريق النابه الذى عاونها ، حتى خرج لنا فى زمن قياسىّ هذا السفر القيم ، الذى سيصبح من الآن ودون ادنى شك المرجع لأساسى لأى دراسة جادة لأديبنا الكبير . وكنت اود أن يكون الصديق العزيز اكرم قليلا من ذلك مع هذا الفريق . ما علينا .

ما يعنينا هنا هو ما جاء فى نهاية المقال حول البيبليوجرافيا التى قدمها « مارسدن جونز » وكاتب هذه السطور ، فقد جاء فيما كتبه الصديق العزيز ما « يوحى » باننا قد سطونا على بيبليوجرافيا « كربرشويك » ، دون ان نشير إليها ؛ إذ يحوى المقال ما نصه : « ..والحق ان اى متابع لإنتاج يوسف إدريس ، وما كتب عنه ، مدرك ان ما قام به فريق حمدى السكوت هو استكمال للبيبليوجرافيا التى اعدها كربرشويك من قبل » .

وهذا كلام قد يفهم منه من لم يقرا كتاب « كربرشويك » . وكتاب الهيئة عن « يوسف إدريس » أننا لم نشر إلى كتاب « كوبرشويك » من قريب أو بعيد ، وهو عكس ما حدث تماما ؛ فكتاب « كوبرشويك » مذكور فى البيبليوجرافيا التى قدمناها مرتين : مرة كمؤلف أجنبى ضمن المراجع الأجنبية ، ومرة ـ كعمل مترجم ضمن المراجع العربية .

ولكن الأمر الأهم والذى لا يعرفه الكثير من القراء ، ويعرفه ـ بالتاكيد ـ الصديق « جابر عصفور » ، هو أن « كربر شويك » قد بدأ من « ببليوجرافيتنا » وليس العكس . فجابر عصفور قد قرأ ولا شك مقدمة كتاب « كربر شويك » التى يقول فيها بالحرف الواحد :

« ولاشك أن مثل هذا الوضع (أى ندرة المعلومات البيوجرافية والببليوجرافية) سيتحسن كثيرا كلما تقدم العمل فى المشروع البيو - ببليوجرافى الشامل الذى تقوم به الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، فاقدم شكرى لمديرى المشروع : حمدى السكوت و م . جونز على كرمهما معى . وتعاون الفريق العامل معهما ، وبالذات الآنسة نبيلة الاسيوطى ، على إتاحة الفرصة لى للاطلاع على المادة غير المنشورة - حتى الآن - والمتعلقة بيوسف إدريس . وقد اتجهت - بعد ان تسلحت بهذه المواد - لاختيار موضوعات الدراسة واحدا، وراء الآخر .... »

« ب . م . « كربرشويك » : « الإبداع القصصى عند يوسف إدريس » ، ترجمة وتقديم : رفعت سلام دار شهدى للنشر ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٣) .

« كربرشويك » إذن بدأ « من عند... » ثم انطلق واستكمل ببليوجرافيته الممتازة بطريقته ، وانطلقنا نحن بطريقتنا . ومع أننا ذكرنا فى مقدمة الببليوجرافيا أننا « لم نتمكن من مراجعة و « استكمال » المادة التى تجمعت لدينا على الوجه الذى نرجو » ، ومع اقتناعنا الكامل بأن الببليوجرافيا ينقصها الكثير ، للظروف التى شرحناها فى كتاب الهيئة عن يوسف إدريس ، ومع مناشدتنا القراء فى ذلك الكتاب « أن يتكرموا بتنبيهنا إلى اى خطأ فى المعلومات ، أو إغفال لأى عمل هام » اقول مع كل ذلك ، فقد اخترت سنوات السبعينيات ، وقارنت بين ما جمعناه فيها ، وما ضمته ببليوجرافيا كربرشويك فوجدت - على سبيل المثال - أن المقالات التى جمعت فى العملين حول أدب يوسف إدريس جاءت على النحو التالى :

فى سنة ١٩٧١ ضمت ببليوجرافيا كربرشويك أحد عشر مقالا عن يوسف إدريس ، على حين جمعنا - نحن - اربعين مقالا . وفى سنة ١٩٧٢ جمع كربرشويك مقالين ، وجمعنا اثنى عشر مقالا . وفى سنة ١٩٧٤ جمع اربع مقالات ، وجمعنا خمس عشرة مقالة . وفى السنوات ١٩٧٥ - ١٩٧٨ جمع اربعة عشر مقالا ، وجمعنا ثمانية وخمسين مقالا .

وطبعا ببليوجرافيا كربرشويك تتوقف فى يناير سنة ١٩٧٩ ، ونستمر نحن حتى ١٩٩١ .

افبعد هذه المقارنة ، وبعد ما قاله كربرشويك فى مقدمته نتهم بأننا قد سطونا على عمله ؟ مع تقديرنا الكامل لجهده ولدراسته ولظروفه كأجنبى يجمع مواد عربية .

شىء آخر يلومنا الصديق جابر عصفور عليه لوما غاضبا ، وهو اننا أشرنا إلى ترجمته لبعض دراسة كربرشويك فى « فصول » على انها « تلخيص مضمون كتاب « كربرشويك » عن إدريس » . ونوضح للقارىء هنا مايلى :

عنوان هذه الترجمة الذى وضعه جابر عصفور نفسه هو : « قصص يوسف إدريس القصيرة - تحليل مضمونى ب . م . كربرشويك » .

الا يتفق الصديق جابر عصفور معى فى أن هذا العنوان خادع ؟ ولماذا لم يختر عنوانا « يوحى » - على الأقل - بأن هذه ترجمة لفصلين من كتاب كربرشويك ؟ وهل يعتقد الزميل جابر عصفور اننا مطالبون بقراءة كل ما نجمع ؟ لقد جمعنا حتى الآن نحو اربعمائة الف عنوان فهل يطالبنا الصديق جابر بقراءتها كتابا كتابا . ومقالا مقالا ، حتى نتبين أن المقال السابق مثلا يشكل ترجمة غير كاملة للقسم الأول من الفصل الثالث ، والقسم الأول من الفصل الرابع ؟ وما هذه الترجمة التى يغضب الصديق العزيز لأنها وصفت بالتلخيص ، وهو يقول عنها فى صدر

المقال نفسه : « فهى ترجمة قامت على ما يشبه « المونتاج » الذى يختار ويحذف ويعيد ترتيب الفقرات . ولذلك فإن ترتيب المراجع فى الترجمة ليس هو ترتيبها فى الكتاب المترجم عنه ، فالهامش السادس والعشرون من الترجمة ـ مثلا ـ يقابل الهامش السابع والأربعين من هوامش الفصل الثالث من الكتاب ، والهامش السابع والعشرون من الترجمة يقابل الهامش الثالث من هوامش الفصل الرابع من الكتاب ، ومثل ذلك كثير ، أفَيَلام المتصفح فى سرعة لمقال جابر عصفور ، لأنه خلط بين ترجمة كهذه وبين التلخيص ؟

ولأن الصديق جابر عصفور ينسى أننا مهتمون فقط بالمؤلف والعنوان ومكان وتاريخ النشر ، وهذا أمر لا يتطلب رؤية المرجع نفسه فى كل الأحيان ، بل يكفى وروده فى عمل نثق فى أمانة كاتبه . ونحن نذكر الدكتور جابر عصفور باننا لانحتاج فى كل الأحيان لوجود المرجع الأجنبى فى القاهرة ، ففضلا عن اننا نسافر للخارج ، فإننا و« كربرشويك » ، وكل الدارسين ـ نحصل على المراجع الأجنبية من عدد من البيليوجرافيات التى تصدر فى الخارج و المهتمة بالدراسات العربية والإسلامية ، وقد فصلناها منذ أكثر من ثمانية عشر عاما فى مجلة الجديد ، فى مقال مطول عن الوضع البيبليوجرافى للأدب العربى فى مصر وخارجها . وذكرنا بين تلك البيبليوجرافيات فى اللغات الأجنبية أربعا أوخمسا يأتى فى صدارتها عمل الأستاذ « بيرسون Pearson » ، القيم : (INDEX ISLAMICUS) . أما فى اللغة العربية فقد ذكرنا كتب « داغر » و « سركيس » و « والأب قنواتى » و « عايدة نصير » و « سيد النساج » و « واحمد منصور » وغيرهم .

وبعد ، فلو أن الصديق جابر عصفور اكتفى بتنبيهنا إلى انه كان ينبغى التنويه بصفة استثنائية ببليوجرافيا « كربرشويك » لا تفقت معه على الفور ، ولا عتذرت ـ كما توقع هو ـ بضيق الوقت والعجلة . خصوصا وأن كربرشويك » صديق فاضل ، نكن له ولدراسته كل التقدير والاحترام . أما أن يستطرد الدكتور جابر عصفور من ذلك إلى غمز ولمز لا يقومان على أساس ، فهو ما استوجب كتابة هذا التعقيب .

نقطة أخيرة ياأستاذ جابر . أنا أعتب عليك بالمثل ـ عدم التنويه بالقدر الكافى ـ كما أشرت آنفا بجهد « اعتدال عثمان » وفريقها ، وبشيوع روح ، لا أحب أن أقول عدوانية ، نحو « اعتدال » بالذات فى سطور المقال . أفكهذا نشجع من يقومون بأعمال جادة ومفيدة ، حتى يقوموا بغيرها ؟

أحمد مرسى

عن توثيق الأعمال الفنية

اعتقد ، وأرجو مخلصا أن أُصحّح إن كنت مُخطئاً ، وعُذرى انى اعيش على بُعد آلاف الاميال من مصر ، أن وزير الثقافة ، فاروق حسنى /ربّما كان أول مسئول مصرى ، فى هذا الموقع ، حاول جاداً إنقاذ مقتنيات المتاحف المصرية ، وبصفة خاصة مئات اللوحات والتماثيل التى تُنسب إلى فنانين أوروبيين ينتمون إلى عصور مختلفة ، ومن بينهم فنانون بارزون تتهافت المتاحف العالمية وأصحاب المجموعات المعروفون على اقتناء أعمالهم .

وأذكر ، وأعتمد فى ذلك على الذاكرة فقط ، انه فى بداية توليه منصبه استدعى بعض مديرى او مسئولى المتاحف الأوروبية الهامة ، مثل اللوفر ، إلى القاهرة لتفقّد هذه المقتنيات وتقييم اهميتها التاريخية والفنية من منطلق مدى صحة نسبتها إلى الفنانين الذين تُنسب إليهم حسب سجلات جرد هذه المقتنيات ، إذا كانت موجودة أصلا .

وقد مرت على هذا الخبر الذى قرأته فى الصحف المصرية سنوات، ولكنى لا اعرف حتّى الآن .. نتيجة التقارير التى لابد أن هؤلاء الخبراء قد كتبوها فى ضوء تفقدهم للمقتنيات الأجنبية . ولكن يبدو أن المسئولين المصريين بوزارة الثقافة . وبصفة خاصة اولئك الذين يعملون فى مجال الفن التشكيلى / أو المركز القومى للفنون التشكيلية ، قد توصّلوا بجهودهم الشخصية ، إلى قناعة بأن تلك الاعمال بُرمتها اعمال اصيلة لا يرقى الشك إليها . ومن ثمّ راحوا يتنافسون على تثمينها ببلايين الدولارات على غير أساس ، إلاّ اعتبار أسعار لوحات ڤان جوخ الخرافية ، فى أواخر عقد الثمانينيات الخرافى ايضا ، قياساً عيارياً .

ولا غرابة إذن ، وقد كانت مصر فى ذلك الوقت ، تئن تحت عبء الدين الخارجى ، أن ارتفعت أصوات مواطنين « طيبّين » تطالب « بفك أزمة » البلد ببيع هذه الكنوز الثمينة . وكان ذلك النزال بين طرف مؤيّد وآخر معارض يطالب بالحفاظ

على تراث البلد واعتباره أمانة فى أعناق أجيال الحاضر .

وكان يبدو أنّ أحد الطرفين قد انتصر ، وإن كنت لا أعرف على وجه اليقين من منهما الذى كُتب له النصر . فلا المقتنيات الأجنبية قد بيعت ، ولا نُشرت تقارير الخبراء الأوروبيين لنعرف ما إذا كنّا حقاً نملك كنزاً من الأعمال الفنية النادرة ، أو أن هذه الأعمال فى أحسن الأحوال ، جديرة ببذل مزيد من الجهد للتقصّى العلمى / أو انها قد تستحق كلّ هذا العناء أصلاً .

وأخير جاءنى الردّ المبُلبل . فى صورة مقال للناقد مختار العطار ، عدد المصور الصادر فى ١١ اكتوبر ١٩٩١ . فقد نشر مختار العطار رسالة من المشرف على المركز القومى للفنون التشكيلية ، الفنان أحمد نوار ، تفيد بأن المركز ، الذى ربمّا لم يقتنع بتقارير الخبراء الأوروبيين ، ومنهم مدير متحف برادو، شكل « عدة لجان متخصصة لتوثيق وتوصيف الأعمال المتحفية بكل أنواعها » ، « وقد انتهت هذه اللجان من توثيق وتوصيف ٩٧ ٪ من الأعمال الفنية الموجودة فى متحف الجزيرة والتى يصل عددها إلى اكثر من ٤٧٠٠ عمل فنى فى شتّى مجالات الإبداع والفنون . وذلك من خلال عمليات تتسّم بالنظم العلمية والفنية المتعارف عليها دولياً . مما يعدّ إنجازاً تاريخياً يتمّ لأول مرة » .

ومن ردّ الأستاذ مختار العطار على رسالة المشرف على المركز القومى للفنون التشكيلية ، عرفت أن أعضاء اللجان المتخصصة الذين اتّبعوا النظم العلمية والفنية المتعارف عليها دولياً فى توثيق وتوصيف ٩٧ فى المائة من مجموع ٤٧٠٠ قطعة فنية خلال ثلاث سنوات تقريباً / ليسوا إلاّ بعض موظفى وزارة الثقافة ومدرسى الكليات الفنية وكلهم كما نعرف فنانون ينفردون من بين فنانى العالم / الكبار والصغار على حدّ سواء ، بلقب الدكتور . ويقول مختار العطار أن قائمة هؤلاء الخبراء « يتصدرها الناقد صبحى الشارونى ، وأبو صالح الألفى ، استاذ تاريخ الفن الإسلامى والفنان مينا صاروفيم ، الذى يمتلك كتاباً به صور لأشهر الأعمال الفنية ! .. ثم نصح مختار العطار المسئول عن المركز القومى بالاستعانة بالخبراء العالميين الذين لهم خبرة ودراية بأساليب التمحيص العلمية ، والتى من المؤكد انها لم تستخدم ، وإلاّ لما تمكّن هؤلاء الخبراء المصريون الأفاضل من فرز حوالى أربعة آلاف عمل فنّى وتوثيقها على هذا النحو القاطع خلال سنوات فقط .

أمّا عن مصدر هذا التشكك ، فهو فى الحقيقة معرفتى بماهية الطرق والأساليب العلمية التى يتبعها الخبراء والتى ، مع ذلك ، تثير فى بعض الأحيان من الشكوك اكثر « ما تفرزه من حجج واسانيد يقينية » . فبينما كان الخبراء الثقاة فى الغالب إما من المؤرخين المتخصصين فى عصر ما ، وإما من تجار الفن المتخصصين فى التعامل فى أعمال فنان بعينها ، وبالرغم من أن حكم هؤلاء الخبراء كان ، ولايزال إلى حدّ ما موضع ثقة ، فلا يخلو الأمر ، كما تشهد السوابق ، من احتمال وقوعهم فى خطأ غالباً مايكون فادحاً فداحة الفرق بين الزيف والأصالة . وفى بعض الأحيان كانت تُشترى ضمائر اكثر من خبير ليقول كلمة باطل . وكثيرا ماأكتشفت متاحف عالمية انها وقعت ضحية عمليات غش على مستوى دولى . ولا غرابة فى ذلك لأن عملية التدقيق والتمحيص لا تخضع كلية للمقاييس العلمية . ولكنها تعتمد فى جانب كبير منها على فراسة الخبير ذى العدسة المكبّرة التقليدية .

كوروس ـ هل هو تمثال يوناني قديم
ام صناعة إيطالية حديثة ؟

كانت ماريون كرو Marion True ، امينة متحف جيتي الشهير بماليو ، كاليفورنيا ، تعتقد ، حتى وقت قريب ، أن تمثال Kouros ، الذي يصّور شاباً يافعاً جميل التكوين ، يرجع إلى بداية القرن السادس قبل الميلاد . وهي الآن ليست واثقة تماماً من ذلك .

وكان المتحف العريق ، الذي تعاون مع مصر في مشروعات هامة في مجال ترميم وصيانة آثارها ، ومنها ، فيما اعتقد ، تمثال أبو الهول ، كان قد اشترى « كوروس » من تاجر عاديات سويسري سنة ١٩٨٥ ، ودفع فيه ٩ ملايين دولار ، بعد إجراء سلسلة طويلة من الفحوص العلمية التي رجحت فيما يبدو أصالة التمثال . وقد اعتبر « كوروس » ، في ضوء تاريخه المبكّر وحالته الجيدة ، بمثابة لُقيا نادرة ، ولكن كثيراً من الدارسين الثقاة تشككوا في أصالته منذ البداية .

وقبل إتمام الصفقة ، تعّقب نورمان هيرتز Norman HVERZ ، استاذ الجيولوجيا بجامعة جورجيا ، اثر الرخام المصنوع منه التمثال إلى جزيرة ثاسوس Thasos باليونان. ولم يكن هذا الكشف مطمئناً ، لانه لا يُعرف حتى الآن ،أن هناك تمثالا لكوروس آخر من رخام ثاسوس .

ولكن التجارب التي أشرف عليها ستانلن مارجوليس ، استاذ الجيولوجيا بجامعة كاليفورنيا ، دعمت الحكم بأصالة التمثال . وقد حدّد مارجوليس نوع الرخام بما يُعرف باسم رخام الدولوميت . واستنتج ان السطح تعّرض لعملية تُعرف علمياً باسم « نزع التدلْت » ، وهي تعتمد على ترشيح محتوى الماغنسيوم بمياه آبار، فيما يُرجَّح ، ممّا يخلّف قشرة من كربونات الكالسيوم المتبلورة ، إلى جانب معادن اخرى . واعتقد مارجوليس أن هذه العملية لا يمكن ان تحدث إلاّ على مدى حقبة زمنية طويلة وتحت ظروف طبيعية .

وأي تمثال « كوروس » ، إلى المتحف بتوثيق يشير إلى أن التمثال قد اشتراه طبيب سويسري رجان لومنبرجر ، سنة ١٩٣٠ تقريبا ، من تاجر عاديات يوناني يُسّمى روسوس . ويضمّ الملفّ خطابين إلى لوفنبرجر يزكّيان الكوروس ـ أحدهما من اكاديمي بارز ، إرنست لانجلوتس ، الذي قارن في الخطاب التمثال بكوروس اناڤيسوس الشهير الموجود في المتحف الوطني في أثينا ، والخطاب الثاني من تاجر العاديات ذائع الصيت هرمان روزنبرج الذي ذكر فيه أن لانجلوتس يعتبر التمثال « تُحفَة من النحت القديم ذات نُدرة كبيرة » .

وبرغم تلك الشهادات القوية ، لم يشعر الأكاديميون بالارتياح إزاء قيمة العمل المهّجنة . فهو هجين اسلوبي ، من الصعب تحديد عمره ونسبه إلى محترف معيّن . إن معالجة الشعْر توحي ببداية القرن السادس قبل الميلاد ، فترة كوروس اناڤيسوس ، ولكن صوغ القدمين والوجه والحوض يشير إلى فترة أحدث بكثير والكتفان المنحدران الضيقان والوسط النحيل لا تتفق مع كوروس قديم ، اما الشيء الذي يثير الريبة أكثر من غيره ، فهو السطح الطباشيري للرخام .

وفي ١٩٨٦ ، بعد أن تركت المتحف جيري فريل ، أمينة الفن القديم التي جلبت التمثال إلى المتحف ، اُكتشف أن وثائق التنسيب كانت مزّورة . ولكن هذا الكشف وحده لم يقص على مصداقية الكوروس ، حيث أن القطع الفنية الأصيلة تُزوَّد في العادة بوثائق مزّورة لإخفاء موقع وظروف الكشف .

وفى العام الماضى حدث تطور أكثر حدة . فقد عُرضت على جيفرى سبايز ، وهو أكاديمى بريطانى ، صورة فوتوغرافية لتمثال نصفى لكوروس مُزيّف يبدو مماثلاً لتمثال جيتى . وقد قيل لسبايرز أن العملين نُحتا من نفس قطعة الرخام ، ليس فى اليونان القديمة ، ولكن فى مُحترف بروما فى الثمانينيات من هذا القرن . واتصل بماريون ترو ، فقام متحف جيتى بشراء التمثال حتى يمكن مقارنة العملين .

وكان التورسو المزيّف مصنوعاً أيضاً من رخام مُدلت تاسوسى .

وقد أدّى هذا الاكتشاف إلى إعادة كوروس جيتى إلى المُختبر من جديد . وقد خلصت ميريام كاستنر ، وهى كيمائية بحرية بمعهد كريبس لعلوم المحيطات ، فى لا چولا ، منذ ذلك الحين ، إلى أن عملية « نزع التالّت » يمكن استنساخها فى المختبر،وقد عزز مارجوليس النتائج التى توصلت إليها .

ولكن چيرى پودانى ، مدير قسم صيانة الآثار ، بمتحف جيتى ، يقول انه لايزال يؤمن بأصالة التمثال . ويقول « إن ما انتجناه فى المختبر يمكن أن يُعرّف ـ بنزع التالّت ـ وهو يعتمد على الچيوكيميائى الذى تتحدث معه ، وما هو تعريفهم لعملية نزع التالّت .

إن ما انتجته ميريام كايتنر يمكن أن يسمى نزع التالّت . ومورفولوچيا المُنتج ، مع ذلك ، وكمية الدولوميت وتماسكه مع السطح مختلفة تماماً ومن ثم ، فهى ، من حيث أخذ ما انتجناه ومقارنته بسطح الكوروس لا تُقارن على الإطلاق . والمنتج النهائى مختلف تماماً .

إن نتائج جميع التحاليل حتى الآن توحى بأن التمثال قديم ولكن ليس فى وسع أية اختبارات فردية مُعيّنة أن تحدّد تاريخه بشكل قاطع . كما أنه صحيح أنه ليس فى وسع أى من الاختبارات أو الملاحظات التقنية أن تُثبت أنه عمل مُزيّف .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتساءل مدير إدارة الآثار القديمة فى متحف جيتى ، ما الذى سيحدث للكوروس الآن ؟ نحن لا نعتزم إجراء أيّة اختبارات جديدة فى المستقبل . لقد استنفدنا كل النهُج التى يمكن أن يتخذها المرء . ولكن البحث عن معلومات سيستمر .

ويصرّ بودانى على أن المتحف لم يتخذ قراراً نهائيا بشأن الكوروس . ولكنهم سيواصلون دراسته إلى مالا نهاية .

وهكذا فشل خبراء متحف جيتى ، الذى يضمّ واحداً من أهم مراكز صيانة الآثار فى العالم وهم عدد كبير من العلماء المتخصصين ، بعد حوالى ٦ سنوات من البحث المعملى والمعرفى ، فى التحقّق منْ نسبة تمثال واحد إلى العصر اليونانى القديم أو أواخر القرن العشرين .

وعليه ، لنا أن نتساءل تُرى ماهو ذلك المنهج العبقرى الذى مكّن موظفى وزارة الثقافة ومدرسى الفنون الجميلة من توثيق وتوصيف أكثر من ٤٠٠٠ عمل فنى فى ثلاث سنوات فقط .

وحتى لا أتّهم بالافتئات على القدرات والخبرات الوطنية ، أسوق هذا المثل الآخر الذى لا يزال هو وكوروس جيتى موضوعى جدل ومناقشات واسعة فى الأوساط الثقافية الامريكية .

صورة شخصية لفان جوخ فى قبعة من الخوص

ظلت هذه اللوحة من بين مايعتزّ به متحف المتروبوليتان فى نيويورك ، مع أعمال الفنانين العظام الآخرين كجويا

ورامبرانت وفيلاسكيز وبيكاسو وماتيس وغيرهم ، زهاء ستين سنة . ولا غرابة ، عندما شُكّك مؤخراً في أصالتها أن شعر أجيال من الأمريكيين الذين ترددوا في صباهم على المتحف وما برحوا يتردّدون عليه مهما تقدّم بهم العمر ، لا غرابة إذن أن يشعروا بفجيعة الخيانة ، كما كتب جلين كولينز في صحيفة نيويورك تايمز في دراسة معمقة عن تطورات هذا الخبر الذي كان له وقع العاصفة .

فقد أثار باحث أكاديمي مرموق تساؤلات حول أصالة لوحة ڤان جوخ « صورة شخصية للفنان في قبعة من الخوص » ، وهي واحدة من أشهر أعمال الفنان في متحف متروبوليتان للفن ، في نيويورك .

ويقول أمناء المتروبوليتان أنه لم يتوفر بعد أيّ دليل يكفي للشك في أصالة اللوحة ، وخبراء ڤان جوخ المستقلّون يؤكدون جميعهم ذلك . ولكن المتحف يتعاون مع جهود الباحث . ومع تطور التحقيق تتكشف الطريقة التي يتبعها عالم الفن لإعادة تقييم أصالة كنوزه . ويبرز التحقيق ، كما يشير جلين كولينز خلافاً متنامياً في وسط المتاحف بين أولئك الذين يؤكدون على التوثيق في تكريس شرعية عمل فني وأولئك الذين يؤكدون على نوع الخبرة المعرفية التي تقوم أساسا على التحليل الأسلوبي . ويؤكد مسئولو متحف المتروبوليتان أن عملية إعادة تقييم مقتنيات المتحف مستمرة ، بالرغم من أنها لاتفتقر إلى التوثيق . وقد اكتسبت هذه العملية اهمية خاصة مع تصاعد أسعار مبيعات المزادات ، واهتمام الجمهور بالفن ، وبصفة خاصة في حالة ڤان جوخ .

وقد أثار ڤولتر فلشنفلت ، وهو تاجر أعمال فنية وخبير متخصص في زيوريخ ، تساؤلات حول وثائق تنسيب لوحة ڤان جوخ « صورة شخصية » الموجودة بالمتروبوليتان . وينفرد فلشنفلت ، دون غيره من خبراء ڤان جوخ ، بقدرته على الوصول إلى أرشيف أسرة الفنان غير المتاح للآخرين ، وقد فشل في الاهتداء إلى السجلات المبكّرة التي توثّق وجود اللوحة .

ويجد الباحث تشابهاً بين مصدر لوحة المتروبوليتان ومصدر سلسلة من أعمال جوخ المزيفة التي ساعد والده ، وكان تاجر أعمال فنية في برلين ، في كشفها في ١٩٢٨ . ولكنه رفض أن يقطع بعدم أصالة العمل حتى ينتهي من مراجعة جميع السجلات . ويشك فلشنفلت في لوحات أخرى منسوبة للفنان نفسه .

وقد أعرب عن تشككه في وثائق تنسب لوحة المتروبوليتان ولوحتين شخصيتين أخريين ، إحداهما في وادسوورث أثينيوم وأخرى في المتحف الوطني في أوسلو . كما أحاط بالشكوك ، في ندوة دراسية بمتحف ڤان جوخ في امستردام ، في العام الماضي ، عملين لڤان جوخ جاءا من نفس مصدر لوحة المتروبوليتان ، وهما : « مشهد طبيعي مع جليد » و « طريق ذو نفق » ، وكلاهما ملك لمتحف جوجنهايم ، وهما تعرضان حالياً بمتحف المتروبوليتان ، إلى جانب « صورة شخصية للفنان في قبعة من الخوص » ، نظراً إلى تعطيل الجوجنهايم بسبب العمل في توسيع مبناه الآن .

إن مسوّغات تشكّك هذا الخبير ، ومؤهلاته وخبرته التي أعطت شكوكه وزناً جعل متحفاً عريقاً مثل المتروبوليتان لا يحاول الطعن في حكمه ، لا يمكن أن اشير لها بالتفصيل لضيق المجال ، من ناحية ، ولأن هذه القضية بالذات لاتهمنا إلا من حيث التأكيد على نقطة واحدة ، وهي أن توثيق عمل فني يُنسب لفنان

أوروبى ، وفى أىّ عصر من عصور تاريخ الفن ، لا يتحقق بأى حال من الأحوال بالشطارة التى لا تخلو ، بطبيعة الحال من السذاجة .

ولكن لما كانت مجموعة متحف الحضارة تضمّ فيما أذكر عملاً يُنسب للفنان الهولندى ڤان جوخ : فلا بأس إذن من التأكيد على كيفية توثيق هذا العمل على نحو مقبول عالمياً .

لقد اكتسب فلشنفلت خبرته الأكاديمية بتركيز اهتمامه فى السنوات الأخيرة على دراسة ڤان جوخ بالتعاون مع متحف فنسنت ڤان جوخ فى أمستردام ، ومؤسسة فنسنت ڤان جوخ ، وهى معهد أنشأة ابن أخ الفنان ووريثه ، فنسنت ڤيلم ڤان جوخ .

ويمتلك المتحف والمؤسسة آلاف الوثائق المتعلقة بـ[illegible]وحات ڤان جوخ ورسوماته [illegible]ـو أول باحث يُتاح له دراسة أوراق الفنان فيما يتعلق بتوثيق أعماله . ويعترف مسئولو المتروبوليتان أن عمل فلشنفلت هو أول توثيق جاد لأعمال ڤان جوخ .

وقد درس فلشنفلت قوائم جرد لوحات ورسومات الفنان التى أُعدت بعد وفاة ڤان جوخ فى يوليو ١٨٩٠ .

وقد ورثه شقيقه ثيو Theo الذى تُوفى بعد ستة أشهر وترك تركة تشمل ٩٥١ لوحة و ٦١١ تخطيطا ورسائل عائلية إلى زوجته يوهانا جيسينا ڤان جوخ بونجر ، التى كانت تبلغ من العمر ٢٩ سنة ، وطفلها ، فنسنت ڤيلم .

لقد فحص فلشنفلت رسائل ڤان جوخ إلى أفراد أسرته ، والمراسلات زوجة شقيقه وتجار اللوحات . ودرس سجلات تاجر اللوحات أمبرواز ڤولار والتجار الالمان بما فيهم بول كاسيرر فى برلين الذى لعب دوراً هاماً فى ترسيخ شهرة ڤان جوخ وقد التحق والد فلشنفلت / ڤالتر / بمؤسسة كاسيرر ١٩١٥ وأصبح فى النهاية مالك المؤسسة ومديرها .

وقد ساعد بحث فلشنفلت فى شبابه فى إسباغ الشرعية على أعمال مشكوك فيها ومن أهمها لوحة ڤان جوخ التى يصور فيها نفسه بأذنه المقطوعة الموجودة فى كورتالند جاليرى بلندن . فقد وجد اللوحة مدرجة فى قائمة زوجة شقيق ڤان جوخ وفى سجلات جاليرى أمبرواز ڤولار .

وبينما يؤكد مسئولو المتروبوليتان أنهم يستخدمون كل الاختبارات العلمية المتاحة لخبراء المتحف المتخصصين فى أعمال الصيانة ، إلا أنهم يخشون احتمال عدم الحصول على تحليل بأشعة إكس مفيد نتيجة لوجود رسم على ظهر اللوحة لسيدة تقشّر ثمرة بطاطس . وبالرغم من أن دراسة قماشة اللوحة وعجينتها تقرر فى العادة أصالتها ، يخشى الخبراء احتمال عدم جدوى التحليل العلمى نتيجة لعدم قدم اللوحة نسبياً ، بينما يُعتبر هذا التحليل فعالاً بالنسبة للأعمال القديمة .

وقد أعلن أمناء المتروبوليتان أنهم على استعداد ، إذا دعت الضرورة ، لإرسال لوحة « صورة شخصية » إلى أمستردام حتى يمكن إجراء مقارنات مباشرة بينها وبين الأعمال الموجودة فى متحف ڤان جوخ . كما يمكن أن يقارنوا اللوحة الخلفية للسيدة التى تقشّر البطاطس بالأعمال المشابهة المحقّقة والأخرى ويتشاوروا مع خبراء تلك الحقبة .

ولكن المتروبوليتان لن يفعل ذلك حتّى يقدم فلشنفلت دليلاً أقوى ، لأنهم لايشعرون أنّه ألقى شكاً كافياً على اللوحة .

ويبدو أن هذه الحالة ، مثل حالة كورروس جيتى ، لن تُحسم بشكل قاطع ، فى صالح أو ضدّ أصالة

« صورة شخصية للفنان فى قبعة من الخوص » . وستبقى فى أغلب الظن تتصدر مقتنيات المتروبوليتان ، دون ينتقص شك الخبير غير القاطع من قدرتها على إمتاع وإسعاد حواس وأفئدة روّاد المتحف العريق .

وأعود للتساؤل .. ترى ماهو ذلك المنهج العبقرى الذى مكّن موظفى وزارة الثقافة ومدرسى الفنون الجميلة من توثيق وتوصيف أكثر من ٤٠٠٠ عمل فنى ، على نحو قاطع ، فى ثلاث سنوات فقط . ؟

عشر سنوات على غياب صلاح عبد الصبور

مع الذكرى العاشرة لرحيل الشاعر الكبير « صلاح عبد الصبور » ، تقدم مجلة « إبداع » ، فى عددها القادم ، محورا خاصا من الدراسات والأشعار ، لكبار الكتاب والشعراء ، عن شاعرنا الراحل مع قصائد لم تنشر له من قبل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وائل غالى

« دولوز » الفيلسوف البدوى

ARCHIVE

يحتل « دولوز » Deleuze (١٩٢٥ ـ) موقعاً فريدا على خريطة الفلسفة الفرنسية المعاصرة . ويلقبه النقاد والباحثون بـ « الفيلسوف البدوى » و« دولوز » يعيش حياة فكرية معزولة عن صراعات التيارات الفلسفية الكبرى الفرنسية التى هزت العالم فى القرن العشرين . وربما كانت الماركسية والبنيوية والتحليل النفسى من المؤثرات الكبرى فى فكر « دولوز » الفلسفى ، كسياق روحى عام ، لكنه لم يكن ماركسيا ، كما لم يكن فى تطوره بنيويا محضا ، ولم يكن قط من أنصار مدرسة التحليل النفسى .

ويحار الدارس أمام فكر « دولوز » ويتساءل : هل يخلو حقا فكره من موقف فلسفى خاص ؟ أيتمسك بأى مشروع فكرى عام ؟ ألم يأت « دولوز » بأى جديد ؟

واقع الأمر أن فى إمكاننا أن نتلمس موقفه الفلسفى من خلال معاركه الفلسفية ، وأهمها معركته ضد جميع الفلسفات التى تسير على منهج هيجل Hegel (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) . وليست هذه المعركة استثناء فهى ترتقى إلى مستوى القاعدة التى تنهض على أساسها الفكر الفلسفى الفرنسى منذ نهاية الثورة الفرنسية الكبرى ١٧٨٩ ، وبدايات الثورة النابليونية المضادة .

والمثير للدهشة أن « دولوز » لم يكتب كتابا واحدا حول « هيجل » أو فكره يوضح فيه موقفه بالتفصيل ، فى حين تحول فكره من حال إلى حال على إيقاع ثلاثى هو الإيقاع نفسه لفلسفة هيجل :

(١) فى الإيقاع الأول كان دأب العقل الدولوزى هو البحث عن كنه الفلسفة الغربية الحديثة وأصلها ومصيرها ، محاولا إرجاع كل تيار فلسفى إلى مبدأ مشترك . وقد تدرج فى ذلك درجات ثلاث : كانت الدرجة الأولى دراسة عن « هيوم » Hume (١٧١١ ـ ١٧٧٦) الفيلسوف الإنجليزى ، وكانت الدرجة الثانية بحث حول نيتشه Nietzsche

(١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) ؛ وكانت الدرجة الثالثة دراسة تاريخية عن « برجسون » Bergson (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) . فخصائص الحالة الأولى من تطور فكر « دولوز » هى أن موضوعها الدراسة التاريخية الشاملة والدقيقة لأمهات الفكر الأوروبى الحديث الذى قام « بنقد الميتافيزيقا التقليدية » ، والفكر المطلق وتفسيراته الفائقة للطبيعة ومنهجه الخيالى . نجد هذه الدراسات فى (الوضعية والذات) -'Empir isne Et Subjectivite' (١٩٥٣) و(نيتشه والفلسفة) 'Nietzsche et la Philosophie' (١٩٦٢) و(مذهب برجسون) -'Le Berg sonisme' (١٩٦٦) .

(ب) وفى الإيقاع الثانى رمى العقل الدولوزى إلى استكناه صميم الأشياء وأصلها ومصيرها ، واستبدل تفسير « النص » الفلسفى الحديث بقفزة نحو الجديد ، وحاول إيجاد جسورمتعددة ومتنوعة بين الفلسفة الخالصة من جهة ، وفقه اللغة وأساليب التعبير الأدبى من جهة اخرى . فألف (الاختلاف والتكرار) 'Difference et Repetition' (١٩٦٩) ، و(منطق المعنى) 'Logique du Sens' (١٩٦٩) حيث قام بتحليل أعمال « كلوسوفسكى » Klossowski (١٩٠٥ ـ) و« جومبروفيك » Gombrowicz (١٩٠٤ ـ ١٩٦٩) ولويس كارول » Lewis Carroll (١٨٣٢ ـ ١٨٩٨) و« جيمس جويس » James Joyce (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) ، كمصادر تكوينية لفكر فلسفى جديد ، مستقل بذاته ، عن القيمة الفنية والأدبية لتلك الأعمال ... ، وكان منعطفه الأول على طريق فلسفته الخاصة ، عن « بيير كلوسوفسكى » الكاتب والفنان التشكيلى الفرنسى والأخ الأكبر لإيريش « كلوسوفسكى » الفنان التشكيلى والناقد الأدبى البولندى المعروف وكان المنعطف الثانى عن روائى وأديب بولندى آخر هو « جومبروفيك » . وكان المنعطف الثالث عن « لويس كارول » عالم الرياضيات والكاتب البريطانى المعروف بتجديده فى مجال « المنطق » . وأخيرا كان منعطف « جيمس جويس » الكاتب الإيرلندى الكبير .

(جـ) وفى الايقاع الرابع والأخير يدرك « دولوز » العقل نفسه ، ويصوغ موقفا فلسفيا خاصا يقوم فى الأساس على تدمير التحليل النفسى الذى روّجت له حركة ٦٨ الطلابية ، وهو التدمير الذى بسطه فى كتابه الصادر عام ١٩٧٢ بالاشتراك مع عالم النفس الفرنسى المعاصر « فيليكس جواتارى » -Felix Guat tari تحت عنوان عام هو : (الرأسمالية والانفصام) -Capita lisme et Schizophrenie' وعنوان ثانوى هو (ضد أوديب) -'L'Anti Oedipe' .

سنلاحظ أن هذه الحالات الثلاث متنافرة ، ونحن نجدها تتعاقب فى كل إنسان ، ففى الحداثة نقنع بسهولة ونسلِّم ، وفى الشباب نحاول الثورة ، وفى سن النضج نتمسك برأى مستقيم . غير أن هذا التنافر لا يمنع من الاقتران : فالحالة الواحدة تحتمل الاتجاه والاتجاه المضاد . فلم تخل دراساته التاريخية (الحالة (أ)) من البحث فى علم النفس (الحالة (جـ))وألف 'Instints et Institutions' ؛ كما لم تخل تلك الدراسات من الدراسة الأدبية (الحالة (ب)) وألف 'Marcel Proust et les signes' .

ولم يخل إبداعه الخاص (الحالة (جـ)) من دراسات فى تاريخ الفلسفة ، فخرج لنا بكتاب عن « فوكو » عام ١٩٨٦ والذى ترجمه إلى اللغة العربية « سالم يفوت » تحت عنوان « المعرفة والسلطة » (مقدمة فى قراءة فوكو) ، عن المركز الثقافى العربى عام ١٩٨٧ .

وفى كتابه الجديد « المفاوضات » 'Pourparlers' يقدم لنا جيل « دولوز » حصيلة أفكاره النهائية فى شكل « حوار » بينه وبين الصحفيين . وإذا أردنا أن نلخص فكره النهائى ، فنحن نستطيع أن نقول أنه يتلخص فى كلمة واحدة وهى « العجز » عجز الفلسفة عن معاصرة زمنها وعجز الفلسفة عن مصارعة القوى وصراع القوى الدينى والسياسى والاقتصادى والعلمى والقانونى والخلقى ، وعجز الفلسفة عن مجابهة الواقع ، كما هو ، وليس كما ينبغى أن يكون وانغلاقها داخل حدود الضمير الإنسانى والذات البشرية . الفلسفة الدولوزية إذن هى نزعة ذاتية جديدة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعدادنا القادمة

تقرأ قصصا لهؤلاء :

بدر نشات	فخرى لبيب	طه وادى
سامى الكيلانى	سعيد الكفراوى	نعيم عطية
جمال مقار	محسن حضر	خالد منتصر
أحمد عمر شاهين	نهاد صليحة	أحمد الشيخ
سليمان فياض	عاطف فتحى	منى حلمى
طارق المهدوى	وفيق الفرماوى	محمد البساطى
عاطف الغمرى	نادين جورديمر	

دوروتا متولى

نتنفس ألحاناً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يقدم الفنانون البولنديون في « المسرح الكبير » بمدينة وارسو الباليه الأوبرالى « زوربا اليونانى » . تحاورنا مع مؤلف ألحان هذا العمل المسرحى ؛ مع الفنان الموسيقى اليونانى « ميكيس ثيودوراكيس » في أثناء إقامته بوارسو يقود الفرقة الأوركسترالية البولندية لهذا المسرح . تحدثنا معه عن أعماله وفنه ومايحلم بتقديمه للملايين التى غنتْ ألحانه ورقصت عليها .

* كان العرض الأول لفيلم « زوربا اليونانى » وألحانه ، شيئاً من قبيل النجاح النادر أو الفريد من نوعه . لكنَّ لحن « شيرتاكى » اليونانى الذى يرقص عليه « زوربا » أو الفنان العالمى « أنتونى كوين » ، أصبح لحنا تعزفه وترقص عليه الشعوب .

ـ كان هذا من قبيل الحادث الطارىء ـ يستطرد « ثيودوراكيس » ـ ألَّفتُ هذا اللحن فى أثناء تصوير الفيلم . عصر ذات يوم اتصل بى هاتفياً المخرج « كوكا يانيس » ، وأخبرنى : أنه يريد أن يصور بأسرع مايمكن زوربا راقصاً ، يتلوه مشهد يُصوِّرُ فيه جزيرة « كريت » من زاوية طائر يخترق سحب السماء ، وينظر إلى هذه الجزيرة من علٍ . « أريد غدا موسيقى لهذه المشاهد » . كنت احتفظ فى عقلى روحى بلحنٍ راقص كريتى ، مكتوب خصيصاً لفيلم آخر بعنوان « حى الملائكة » ؛ لم يكنْ ثمة وقت لمدارسة الأمر . رجوتُ أعضاء فرقتى الموسيقية الذهاب إلى الاستديو ـ على الفور ـ لتسجيل اللحن المطلوب والألحان الأخرى لفيلم « زوربا » .

* هل آمَنْتَ بنجاح هذا الفيلم ؟ ـ تساءلت .

ـ لقد آمَنأً ـ يستطرد ثيودوراكيس ـ بأن هذا الفيلم سيستحوذ إعجاب المشاهدين ، لكننا لم نكن نتوقع هذا النجاح الفريد .

* يُرينا فيلم « زوربا » قيماً إنسانية بشموليتها ، وطابعها الأبدى الذى لا يعرف حدوداً للزمن ! ربما يكون هذا سبب انتشاره وازدياد عدد مشاهديه ؟ !

ـ بُنِيَ سيناريو هذا الفيلم وفكرته الأساسية وفق نسيج رواية الكاتب اليونانى « نيكوس كازانتزاكيس » الذى كنت على علاقة وطيدة به ، سواء على المستويين الفكرى والأدبى . لقد نبتتْ بذور تكويننا الروحى والإبداعى عبر أعماله الروائية . أعماله الروائية . عندما كتَب « كازانتزاكيس » رواية « زوربا اليونانى » فإنه أبدعها فوق أرضية تموج بالحقائق وتزخر ، بالتفاصيل اليومية . إننى أعرف هذه الحقائق ، لقد عايشتها داخل المجتمع اليونانى . وعلى سبيل المثال فإننا نجد إحدى بطلات روايته كانت تسكن فى نفس البيت الذى كان يسكن فيه جدى . أما شخصية « زوربا » فهى شخصية حقيقية . كان يسمى « بونجيس زُورباس » ؛ كان صديقاً حميماًللكاتب « كازانتزاكيس » : حاول الاثنان معاً بناء منجم « الحديد الخام » ، وكانت النتيجة كما كانت فى الفيلم ذاته ـ الفشل بعينه !

* أكان « انتونى كوين » هو الممثل الذى استجاب لتصورك لشخصية « زوربا » ؟

ـ إنه يتفق تماماً مع هذه الشخصية على المستويين الداخلى والخارجى ، إنه ـ فى رأيى ـ تجسيد مثالى لها . فى أثناء وقت راحتنا المقطوع عند تصوير الفليم ؛ كان « كوين » يقضى معنا هذا الوقت فى اكتشاف جزيرة كريت ، فى اكتشاف ذاته داخلها . فهىَ المكان الذى دارت فيه معظم أحداث الفيلم . كان « كوين » يراقب بحرص وترقب : كيف كان الناس يرقصون رقصة « شيرتاكى » كيف يغنون . كان يشرب معهم النبيذ فى المقاهى . حينذاك لم اترك « كوين » بمفرده ، كنت أرافقه فى اكتشافاته .

* ألم يؤثر نجاحك الكبير فى فيلم « زوربا » فى تخوفك من تأليف موسيقى أعمال جديدة تصل إلى نفس هذا المستوى العالمى ؟

ـ بالطبع ؛ لقد أثَّرَ تأثيرا كبيراً جعلنى هذا النجاح اتردد طويلاً فى الموافقة على تأليف موسيقى لباليه « زوربا اليونانى » . لكننى وافقت فى نهاية الأمر ؛ فقد قررت فى هذا العمل ان أَبْنِيَ نسيجاً رقيقاً يربط الألحان الشعبية بالموسيقى السيمفونية العالمية ، وبهذا أُنشى جسراً يُسهلُ للمتلقين قبول موسيقى لها وزنها وحجمها الجاد كالموسيقى السيمفونية . كان هذا ـ بلاريب ـ نوعاً من التحدى الفنى .

واعتقد أننا استطعنا جميعاً أنْ ننجح فى هذه المهمة ـ تأليف هذا الباليه . يشهد بذلك نجاحنا فى مهرجان Arena di verona، حيث عرضنا هذا البالية هناك ، وصمم له الرقصات : Lorca Maissin ، ومثَّل فيهالدور الرئيسى « زوربا » . اشعر بالسعادة لأن هذا الباليه أصبح معروفاً كذلك فى بولندا . يُعْرض الآن هذا الباليه تحت قيادتى فى مسرح Teatr Wielki ، بوارسو بعد أنْ عرضناه فى المسرح الكبير بمدينة « وودج » . لقد قدَّمه الفنانون البولنديون بقدرة ومهارة فائقتين سواء على مستوى راقصى الباليه أو الكورال أو الأوركسترا السيمفونى .

* الموسيقى فى باليه « زوربا اليونانى » فيما يخص الطابعين الأوبرالى والسيمفونى ، والذى يعد جزءا من إبداعاتك الموسيقية

الخالصة : إنما تصور لنا سعيك نحو مايطلق عليه « بخلاصة الموسيقى الشعبية » . يمكن لنا أن نصنفها داخل الموسيقى الجادة الخالصة . وتُوصف أعمالك كذلك - أىْ أعمال « ثيودوراكيس - السيمفونية - بأنها أعمال موسيقية شعبية رائعة . وهما منطقتان من الإبداع الفنى ، يبتعدان تماما عن بعضهما البعض . ولذلك ليس بمقدورنا تصنيف أعمالك تبعاً لواحدٍ من التقييمين .

- الموسيقى - كما هو معروف أيًا ماكان تصنيفُها - فن من الفنون . إما أنْ تكون موسيقى جيدة أو سيئة ، أغانٍ رائعة أو ليس لها تأثير ، قد تكون أغنية تصبح أكثر اكتمالاً ، كعمل فنى ، من معزوفة سيمفونية لا تنبض بالحياة . أشير إلى ذلك باعتبارى مؤلفاً لعدد من الأعمال السيمفونية ولكمية غير ضئيلة من الأغانى . فأحيانا يصبح من الصعوبة على الفنان أن يؤلف أغنية رائعة عن أنْ يقوم بصياغة عمل سيمفونى كبير .

* أتود ياسيدى أن تؤكد - بهذا المعنى - على دور اللحن فى العمل الموسيقى ؟

- بالطبع .

* لم يعد اللحن اليوم - بهذا المفهوم - مصطلحاً شائعاً . ففى عصرنا أضحتْ الألحان فى تلك الأغانى المنتشرة - الفجة - لا قيمة لها ، وغير مؤثرة ! ربما يصبح الأمر كذلك ، عند تأليف ألحان تتسم بالأصالة عند صياغتها . وهو أمر مركب ومعقد - بلاريب - للمؤلف الموسيقى . أليس كذلك ؟ !

- ينبغى هنا أن يُبْدِعَ القلب فى تزامن هارمونى مع العقل . تستلزم الألحان الأصيلة الرائعة ، ليس فقط إلهاماً من مؤلفها ، بل إمكانياتٍ وقدرات « تقنية » متميزة ، وكذلك رؤيةً إبداعية خالصةً مثلما نرى فى علم الرياضيات .

اللحن هو مادة حية ، بل هو المادة الحقيقية المتسمة بأصالتها وروحها التى لاتموت . بدون لحن تصبح بُنْيةُ العمل الموسيقى برمته أشبه ماتكون بعمود يتكون فقط من صوتيات سريعة التصدع ، تسقط تحت تأثير هزات الرياح .

*أمِنَ المعقول أنك خُضْتَ تلك التجارب الموسيقية الحديثة ، وأنت فنان شعبى حتى النخاع ؟ ، كان معلمك مؤلف الموسيقى الحديثة OLI-VIER MESSIAEN ، وقد تعلمت على يديه أصول التأليف الموسيقى فى باريس . أكان راضياً عن آراء تلميذه وإبداعاته ؟ !

- يصعب الإجابة عن هذا التساؤل . منذ فترة طويلة انقطع التواصلُ بيننا . إن معلمى فنان صوفى . كان فصلنا الدراسى أشبه مايكون بالفصل « الدولى » ، بل يصدق عليه القول ، بأنه كان فصلاً دراسياً « كونياً » . تعلمت فيه الكثير . ولكننى تعلمت الكثير أيضا فى بلدى « اليونان » من قبل ! لقد تتلمذتُ على أيدى تربويين موسيقيين مهرة ، من بينهم على سبيل المثال لاالحصر : متروباولوس . تشرَّبْتُ منهم - عندما كنت شاباً صغيراً - رؤيتهم ونظرتهم إلى الموسيقى الأوروبية .

* ألم تعرفْها آنذاك ياسيدى ؟

- أتذكر الآن كيف كانت بالنسبة لى صدمة كبرى - عندما تعاملت للمرة الأولى مع السيمفونية التاسعة لبتهوفن ! تعرفت آنذاك عليها بفضل فرقة الكورال السيمفونية فى أثينا . كان هذا عام ١٩٤٢ . كنت أبلغ وقتها من العمر سبعة عشر عاما . تعرفت كذلك آنذاك على باخ وهاندل

وبيرليوز . ولكى أعمق رؤيتى للموسيقى الأوروبية ، استطعت أن أكتب « نوتات » السيمفونيات التسع لبتهوفن ، بعد دراسة وتمحيص واكتشاف . لهذه الأعمال الموسيقية هياكل بنيوية قوية ، ولكنها تتنفس الحاناً : إنها مواد حيّة تهزم الموت وتستشرفُ البقاء الأبدى .

* إن فناناً مثلك تنبع جذور فنه من بلاد هى كعبة الحضارة الأوروبية ؛ ومن المؤكد أن التراث الإغريقى الفنى والثقافى يشغل مكانته التى تتسم بخصوصيتها فى خريطة الثقافة الإنسانية !

ـ تمثل لنا هذه الحقيقة ـ نحن اليونانيين ـ إحدى المشاكل والقضايا المقلقة فى وقتنا الحاضر ـ لكل من المؤلفين الموسيقيين ومترجمى الأدب والمخرجين المسرحيين . كيف يكون بمقدورنا أن نجعل المتفرج المعاصر يشاهد الدراما الإغريقية فى الإطار الذى لا يفقدها أصالتها وقوة تأثيرها ، وفى ذات الوقت لا تختنق هذه الدراما فى أطر ضيقة إلى متحف يعرض لناآثاراًقديما . منذ عام ١٩٦٠ ألّفتُ عدداً من الأعمال الموسيقية المسرحية للدراما اليونانية المعاصرة، وللمآسى الإغريقية القديمة كذلك . كنت أعالج فنون المسرح الإغريقى بأ سلوبى ورؤيتى الذاتية . لقد وهبتُها موسيقا المعبرة عن وجدانى ، منحتُها الحانى ، وليس فقط داخل الأجزاء المخصصة للجوقة ، كما فعل رفاقى المؤلفون الموسيقيون .

* أيكون هذا هو السرُّ فى اتخاذك ذلك الطريق الفنى البسيط للدخول فى عالم الأوبرا الذى تعالج به موضوعات إغريقية ؟ !

ـ أوبرا « ميديا » ـ والتى كتبتُ لها موسيقاى ـ هى عرض مسرحى يستغرق زمناً لايقل عن ثلاث ساعات . تشترك فيه جوقة من الكورال لايقل عددها عن مائة وعشرين شخصاً ، وسبعون عازفاً أوركسترالياً ، ومائة « كومبارس » . ويشترك فيها كذلك « كاتارينا إكونوم » وهى مغنية أوبرالية ذائعة الصيت ، وممثلة موهوبة ، وهى معروفة أيضا بأوروبا كمغنية متخصصة فى غناء أوبرات ريتشارد شتراوس . أكتب حاليا موسيقى أوبرالية « إلكترا » . تمثل فيها عناصر من الموسيقى الشعبية جزءا لايتجزأ من تكوينها ونسيجهاالفنى .

* لديك ياسيدى أعمال كثيرة لتأليفها . بعد انتهائك من سيمفونية ، تنشغل الآن بتأليف موسيقى افتتاح الدورة الأوليبية فى برشلونة

ـ هذا صحيح . إننى مشغول حاليا بكتابة عمل سيمفونى مكون من سبعة أجزاء ، وأغانٍ قصيرة ستُغنّى فى أثناء رفع العلم الأوليمبى بالاستاد الدولى . وليس شيئا طارئاً أنْ يكون ثمانون فى المائة من هذه الموسيقى التى وزعتها توزيعاً كوراليـاً يغلب عليها الطابع الشعبى . اما الاغانى فقد ألّفتُ الحانها وفق كلمات شاعر يونانى .

* هل أثار اهتمامك منذ بداية عملك الموسيقى ، تأليف الصيغ المسرحية الكبرى ، والتى تثير بدورها اهتمام ملايين البشر وخيالهم وتلهب مشاعرهم ؟

ـ إننى دائما متعطش لإبداع تلك الصيغ المسرحية الكبرى ، فى الستينيات أكْملتُ تلك الفقرات الناقصة داخل الصيغ الموسيقية الشعبية مجهولة المؤلف ، حيث أضفتُ إلى أغانيها وأناشيدها الشعبية عناصر موسيقية سيمفونية . لم أكن الوحيد الذى قام بفعل ذلك وقتها . فقد سمعتُ عملاً موسيقا بولنديا على نفس الطراز ، قدمه

البولنديون بأثينا فى الوقت الذى قدمتُ فيه سيمفونيتى .

كان هذا هو العمل السيمفونى الشهير « ستابت ماتير » للمؤلف الموسيقى البولندى شيما نوفسكى . لا حظتُ فيه الكثير من الطعم الفلكلورى والطابع السيمفونى الخالص . لقد شببتُ فى بلاد ؛ ازدهرتْ فيها الموسيقى الشعبية ؛ خاصة فى « كريت » ، حيث دائما ماكنا نتنفس فيها الحرية . إن موسيقى هذه الجزيرة قد أصبحتْ صنواً لروحى ، وجزءاً لا ينفصم عن كيانى . إنها مثل الماء الذى يعود إلى ينبوعه بعد افتراق ، كالغذاء والهواء . لقد سمح لى طابع الإحتراف « المهنى » بأن أُدرك أننى تابع لعالم الفن « الانتقائى » ، ولكننى – مع ذلك – لا أجد لنفسى « هوية » تربط جذورى بهذا الفن . ويبدو الأمر على هذا النحو ، كما لو أننى أشاهد معبد « البارثنون » يومياً ، أعجب به عندما أنظر إليه بعينَى نافذة بيتى .. ولكنَّ إعجابى به يتوقف عند هذه الحدود . لقد أصبحت فناناً شعبياً بإرادتى .

*والناس – أيرضيهم ماتقدمه لهم ؟ !

– كنت مؤخراً فى « صقلية » وفى « باليرمو » ؛ أسمع العمال يغنون لحناً معروفاً لى ، ولكنْ بكلمات إيطالية . أسألهم ماالذى يغنونه ؛ لم يعرفوا . كان هذا لحناً من ألحانى . أيمكن أنْ يوجد شعور بالرضا لمؤلف موسيقى مثل أكثر نبلاً من هذا الشعور ؟ !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى قراء « إبداع »

نظرا لارتفاع تكلفة « إبداع » ، ونفاد الكمية المطبوعة من المجلة فور صدورها ، وحرصا فى الوقت نفسه على رفع مستوى الخدمة الثقافية التى تقدمها « إبداع » للقراء . رأت أسرة تحرير المجلة زيادة الكمية المطبوعة بدءا من العدد القادم (يناير ١٩٩٢) ، وزيادة سعر المجلة زيادة طفيفة تتوازى مع زيادة تكلفة الكمية المطبوعة .

صورة للحسّ

مصطفى حسين كمال
نجـــوى شـــلبى

عندما نتكلم عن عمل فنى فإن ذلك لايكون إلا نشاطاً خارجا عنه . قد يكون موازيا له أو امتداداً ، وربما يكون مناقضاً ، لكنه يظل خارجه ، ولا يفسره أو يحل محله . يصدق ذلك على جميع النشاطات الفنية من شعر وموسيقى وقصة . وأكثر مايتجلى فى مجال الفنون التشكيلية . والحديث عن الاعمال الفنية عامة ليس سوى مشاركة فى خبرة فنية . عن طريق خبرات فنية أخرى متنوعة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحين نرى رسما يحدث انطباع أولى على جهاز التلقى الحسّ البصرى . ونتساءل: ماذا نرى ؟ ماذا يريد الفنان أن يقوله لنا ؟ ونتشاغل عن هذه الاسئلة بمتابعة العناصر التشكيلية من خطوط ، وألوان وعناصر ، وزوايا رؤية . وما إلى ذلك من مدركات بصرية .. ونحيا مع اللوحة ، وكلما أعطينا اللوحة تأملا ، أعطتنا تذوقا لها وفهما . فالتلقى عملية إيجابية لا نهاية لها .

والخطوط والمساحات ، فى اللوحة ماهى إلا تنغيم أو تقسيم لتلك المساحة البيضاء الصامتة تُنطِقها فى مضامين وانطباعات مثلما تقسم الموسيقى الزمن ، فنبض الحياة يجرى دافقا فى كل نفحات الإبداع . فلنترك اللوحه لأعيننا .. ترى ، وتعيش ، ولنتأمل فيها زمناً .. نمضيه مشغولين مفكرين فى حقيقة مانراه ، وما خلفه من دوافع وأسباب ، وجوهر الزمن كما يقول « بيركلى » هو « فى تتابع الأفكار » . « والزمن كما يقول كانط » : لا وجود حقيقياله . إنه صورة للحس » .

الفنان يعيش حياته فى حالة يبحث فيها دائما عن شيء يحسه ، ولا يمكن وضع مسمى له إلا بعد العثور عليه ، وتوظيفه . من خلال رؤية شخصية ، ووجهة نظر ، مستمدة من خلفية شفافة ، تسمح بمرور خبرات وثقافة وتجارب عايشها الفنان وتفاعل معها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفنان الجرافيكى ، حين يعيش تجارب تكنيكية متعددة تنعكس معايشته على إنتاجه التشكيلى ، من خلال رؤيته ، وفلسفته الخاصة ، بصرف النظر عن الوسائل . إنه يعيش فى عالم متغير ، وهو نفسه فى تغير مستمر ، بيولوجيا ، وسيكولوجيا . واجتماعيا . وهذا التغير يحدث دائما داخل إطار زمنى يحتويه ، ويحويه .

ومع أن العمل الفنى . لايمكن قياسه بمقياس الزمن فعامل الزمن لايمكن إهمال أهميته .

فلنتأمل معا تأثير الزمن فى : أوراق الربيع ، والزهور ، والطبيعة . كما تتجسد .. لعينى الفنان مصطفى كمال ، ووجدانه ، وخبراته الخاصة .